عز الدين نجيب

التوجه الاجتماعى
ان المصرى المعاصر

المجلس الأعلى للثقافة



المجلس الأعلى للثقافة

التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر

عز الدين نجيب



١٩٩٧

- لوحة الغلاف :

عمل مركـب - **للفنان حمدى أبو المعاطى**

- تصميم وإخـراج : **الفنـان عـز الـديـن نجيـب**
- إشراف جرافيكي : **الفنان محمـود القـاضـى**

مقدمة

لم يكن الفن فى أى عصر من العصور مجرد حلية خارجية يتحلى بها مجتمع أو طبقة من طبقاته، كما لم يكن مجرد شاهد سلبى محايد على عصر ما أو على مرحلة مفصلية لتحولات جوهرية فيه، بل كان ـ على مر العصور ـ تنظيما خلاقا «للبناء الفوقى» للمجتمع، فى منظومة محكمة من القوانين التى أدركها الإنسان لفهم الوجود وفلسف حياته على أساسها، تتضمن الاديان والقيم والأخلاق والأعراف، وكان فى أحيان عنصرا فعالا فى تحقيق تحولات فى الفكر الذى يحكم المجتمع، عقائديا كان أو سياسيا أو اجتماعيا، وحتى لو بدا على السطح أنه كان مجرد وسيلة للزينة لدى الطبقات الحاكمة، أو للمنفعة البحتة لدى المحكومين، فإنه بذلك كان ملبيا لاحتياج طبقى، أو معبرا عن ارتباطه بظواهر بيئية أو عقائدية أو سلوكية لجماعة من الجماعات فى عصر بعينه، محتفظا ـ فى الوقت ذاته ـ بدور الشاهد والوثيقة التاريخية، وفى جميع الأحوال فهو قائم بوظيفة اجتماعية على أرضية منحازة لموقف سياسى، سواء كان منتجه واعيا بذلك أم لا . .

وغنى عن البيان أن هذا المفهوم ينطبق على الفن المصرى عبر مراحله الحضارية المتعاقبة، كما ينطبق على فترات التخلف الحضارى بين تلك المراحل،ويبدو أكثر وضوحا بالنسبة لنشأة وتطور حركة الفن المعاصر بمصر منذ جيل الرواد . .

لكن ثمة تحولات جذرية في حركة الفن العالمى برزت نتائجها منذ بدايات القرن العشرين وتفجرت أكثر خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية وفى أعقابهما، وانعكست هذة النتائج بنفس التفجير على حركات الفنون الحديثة فى العالم أجمع ـ ومنها البلاد النامية المختلفة ـ وأدت فى مجملها إلى قصور فى الشرايين والأوردة الدموية بين الفنان والمجتمع، ودفعت بالفن نحو التجارب التقنية بحثا عن دلالات جمالية جديدة للغة البصرية دون انشغال بدلالات مضمونية أو سعى إلى تواصل اجتماعى، مكتفية بمتعة البناء والهدم واثارة الاكتشاف اللغوى، وهى تحولات لها محركاتها وأسبابها الموضوعية داخل المجتمعات الغربية التى نبعت منها، وداخل طبيعة العصر والظروف الاقتصادية والسياسية التى شجعتها . .

وقد انعكست هذة التحولات على حركة الفن المصرى الحديث عبر مسارها الطويل بدرجات ومستويات مختلفة . . . منها ما هو ايجابى . . اخصب الرؤى البنيوية للابداع الفنى وربطه بايقاع العصر الحديث، وأفسح الطريق لانبثاق اشراقات جمالية جديدة فى أعمال الفنانين المصريين، مع احتفاظهم بخيوط الاتصال مع المجتمع، عبر مستويات تعبيرية والتحامية تتراوح بين الالتزام بقضايا المجتمع والحلم بتغييره أو تثويره أو رقيه، وبين الغوص فى عالمه السفلى أو البحث عن هويته المتميزة من خلال معطيات الزمان والمكان بدلالاتهما الاسطورية والاجتماعية والجمالية . . .

ومن هذه الانعكاسات ما هو سلبى، طبع الحركة الفنية بطابع شكلانى منعزل عن المجتمع .

فى هذة الدراسة أحاول أن أتلمس تضاريس وأبعاد الاتصال بين الفنان المصرى والمجتمع وتجلياتها المختلفة، ليس فقط من منطلق الموضوع أو الشكل

أو الرمز أو الدلالة الاجتماعية، بل - وقبل ذلك كله - من منطلق موقف ورؤية الفنان تجاه المجتمع، وانعكاساتهما على انتـاجه شكلا ومضمونا، وهما تحددان فى النهاية هذة التجليات كما تحددان الدور الاجتماعى للفن .

ولما كانت المساحة التـاريخية التى تشملها الدراسة أعرض بكثيـر من مساحة صفحاتها المحدودة، فقد ركزت جـهدى على محاولة فك الاشتباك بين الخيوط المتشابكة والمعقدة لأجيال وتيـارات الحركة الفنية، وعلى وضع علامات الطريق وشق ممرات احتمالية أكثر منها يقينية - للوصول إلى الهدف .

وأعترف بأنها مهمة أضخم بكثـير من جهود ناقد أو باحث فرد، خاصة مع صعـوبة توفر المعلومات أو الوثائق والمراجع التـاريخية، لكن حـسبى أولا أننى بذلت أقـصى طاقتى لتـوخى الامـانة التاريخـية، والحـذر عند الاستـدلال أو الوصول إلى النتـائج، وحسبى ثانيـا أن يكون لى شرف فـتح هذا الطريق أمام جهود نقدية مكثفـة تأتى من بعدى، لتلقى مزيدا من الضوء على هذا الطريق، أو ربما لتتناقض معه وتهدمه، بحثا عن طريق غيرة .

الفصل الأول

بزوغ الحركة الفنية ... والتغيير الاجتماعى

بين رفض الفن الدخيل وقبوله :

بلغ التخلف الحضارى لمصر ذروته ـ كما هو معروف ـ فترة حكم العثمانيين حتى أواخر القرن الثامن عشر، وليس مصادفة أن تتزايد فى ذلك العصر أهمية انتاج « الفنون الصغرى» ذات الطابع النفعى والتزيينى ـ الزخرفى البحت ـ على حساب « الفنون الكبرى » مثل التصوير والنحت، تلك التى سقطت ضحية تأويلات فكرية ضيقة الافق خلت من الاستنارة والاجتهاد، وانتهت بالتحريم الكلى لهذة الفنون، أو ـ فى أحسن الاحوال ـ إلى الضعف والركاكة، بل لم تسلم من الضعف والركاكة ايضاً الفنون التزيينية والنفعية، لأن العصر كان عصر خمول ومجاعات وخوف، وكبت لروح الخلق والاجتهاد، وافتقاد للقيم والمثل العليا، وانقطاع تام عن العالم الخارجى، بينما انصرف حكام مصر الاتراك إلى المتع الدنيا، وإلى النهب والسلب والصراع على الحكم .

ولم تفق مصر من هذا الاغماء الحضارى ـ الذى استمر اربعة قرون ـ الا مع اجتياح الحملة الفرنسية لها عام ١٧٩٨ ، أفاقت منبهرة بما رأته على أيدى

علمائها ورساميـها من تجارب كيمائية واختـراعات وآلات ورسوم ومطبوعات، نقلت المصريين من ظلام القرون الوسطى إلى العصر الحديث، وفتحت امامهم باب التساؤل والاجتهاد والانفتاح على عالم جديد .

وأيا كان مـا جسدته هذة الحـملة من معان سيئة ترتبط بالاسـتعمار وقـهر الارادة الوطنية للشعب، فـقد أسفرت عن تحولات فكرية هامـه، ما يعنينا منها هنا .. هو أنها كانت بمثابة التربة التى نبتت فـيها البذور الاولى للحركة الفنية الحديثة فى مصـر .. وعلى نفس المسارجاءت فترة حكم محـمد على وأسرته حتى أوائل القرن العشرين . فبقدر ما أتت به من مظالم ومعاناة للشعب، فقد فتحت لمصر آفاقـا جديدة ما كانت لتفتح أمامهـا من قبل .. ذلك أن استقلال مصر عن الخلافة العـثمانية كان مدخلا للشعور بـالذات المصرية ومؤشرا لبزوغ فكرة « الوطنيه» بعد اغتراب عنها دام ألفى عام، وكان أيضا ايذانا بانتهاء الحكم الثيوقراطى « الدينى » للخلافة العثـمانية تحت شعار «أمة الاسلام» ونشأة نظام مدنى تنفـصل فيـه الدولة عن الدين .. ونستطيع أن نجـد نتائج هذا التـحول الفكرى والوطنى بارزة فى ابداعات الجيل الأول من الحركة الفنية فى مصر .. ومن جهة أخرى فـقد كان انفتاح مصر على أوربا مدخـلا للتعرف على فنونها الجميلة واكتشاف او جه الجمـال فيها، مما أدى إلى استقدام فنانين اوربيين إلى مصـر أيام محـمد على وأسـلافه لرسم ونحت أعـمال فنية تخلـدهم وتجمل قصورهم وتنتصب (فى الميادين الكبرى) رموزا لقوتهم وانتصاراتهم. كما أدى ذلك الانفتاح على اوربا إلى استيراد تحف فنية فى مجالات التجميل والاغراض النفعـية، مما أحدث تحـولا فى الذوق الفنى للطبقـة الارستقـراطية عن الفنون العربية التقليدية محاكاة « للموضه» الجديدة وللسادة الجدد ..

والدلالة الاجـتمـاعيـة هنا للتحـول الفنى والذوقى ليـست فى حاجـة إلى توضيح، فـقد أصـبح الفن أحد أدوات ومظاهر الاسـتقراطيـة الوريثة لطبـقة

الاتراك المخلوعة، معبرا عن توجهاتها السياسية والثقافية وتبنيها لأساليب الحياة الاوربية، ونظرا لان الحيـاة الاجتماعيـة لعامة الشعب لم يطرأ على توجـهاتها وثقافتـها مثل هذا التغيـير الذى حدث فى القمه، فقـد بقيت القاعدة الشعـبية منفصلة عن الفنون الجديدة .

واذا كان الفنانـون الاوربيون، الذين جاءوا للاقـامة فى مـصر ـ قد نهـجوا نهجا مختلفا، بمعايشتهم للمصريين فى حياتهم اليومية والاجتماعية، معبرين فى لوحاتهم عن مظاهرها المختلفة، فانهم لم يستهدفوا بذلك الارتقاء بالذوق الجمـالى للشعب، بقدر مـا كانوا يتخـذونه مادة لفن جـديد يرضي السادة أو الباحثين عن « روح الشرق » وربما استهـدفوا بهذا الفن ـ من ناحية أخرى ـ أن يعمل على امتـصاص الشعور الشـعبى المعارض لفكرة التصـوير، ذلك الشعور الذى رسخه فى نفوس العامة من قبل: الفهم الدينى الضحل للفن ، ولا نملك الدليل على مدى نجاحهم فى هذا الهـدف، بل لعل العكس هو المؤكد، حيث ظل الشعب مـتمسكـا بفنونه الخاصة مـتجلية فى أنمـاطه الشعبـية والزخرفـية والتطبيقية التى تتبع تقـاليده القديمه، وبالرغم من تزايد عدد الفنانين الأجانب فى مصـر واتخاذهم أحيـاء شعبـية يقيمـون بها على نسق حى مـونامارتر فى باريس، وعلى الرغم من احتـضان الخديوى والأمراء لمعارضـهم بالقاهرة ابتداء من عام ١٨٩١ ، فلم يصل إلينا انتاج لفنانين مصريين يقلد فنونهم، التى كانت تنتمى إلى مـدارس الفن الاوربية منذ منتـصف القرن التاسع عـشر، وظل هذا الانفصال قائما اكثر من نصف قرن بين الفنون الارستقراطية والاجنبية من جهة وبين الفنون التقليـدية والشعبـية من جهـة أخرى حتى العقـد الاول من القرن العشرين، حيـن أنشئت مدرسة الفنون الجـميلة ١٩٠٨ على يد الامـير يوسف كـمال، وقـد جـاءت لتحـسم الصـراع بين الاتجـاهين لصـالح الفن الاوربى الخالص، ذلك ان مناهجها واساتذتها واغراضها كانت جميعا اوربية بحتة . .

وكان يمكن لهـذا الغرس الفنى الوليـد ان يموت فى مهـده، لرفض التربة الاجتماعيـة له، ولافتقاده أية روابط بطابع البيئة وثقافتـها وجذوها الحضارية، لولا ثلاثة عوامل أساسية:

الاول : هو حملة المفكرين المصريين ورجـال التنوير منذ نهاية القرن الماضى وأوائل القـرن العشـرين لاقناع الرأى العـام بأهميـة الفنون وضرورة الارتقـاء بالذوق الجمالى ومـحو أى التباس حول تعـارض النحت والتصوير مع الدين، بدءا من الشيـخ محمـد عبده وقـاسم أمين وعـبد الله النديم ولطفى السـيد، مشـاركين فى تغذية مناخ الـنهضة التـحررية الداعيـة إلى الاخذ بسبل التـقدم العصـرى فى أوربا ـ ثقافيـا واجتمـاعيا ـ وإلى احـياء دورنا الحضـارى القديم والوقوف على اقدامنا بثقة فى سباق التمدين .

والثانى : هو اقبال بعض أبناء الطبقات الثرية الجديدة فى بدايات هذا القرن على مـراسم الفنانين الاجـانب لدراسـة الرسم والنحت على ايديهـم خاصـة بالاسكندريه، مثل جورج صبـاغ ومحمد ناجى ومحمود سـعيد، واصبح الفن يمثل طموحًا راقيا ينافس الطموح إلى سلك القضاء لدى ابناء الطبقة الراقية .

والثالث ـ هو عـبقرية فنانى جـيل الرواد (ممن تخرجوا فى مـدرسة الفنون الجـميلة أو درسـوا فى مـراسم الفنانين الاجـانب) فى « تمصـير » الاسـاليب الاوربية التى تربوا عليهـا، وفى ربطها بالمشروع النهضـوى للأمه، الذى التفت حوله قـوى المثقفين وطلائع العـمل الوطنى، كما نجـحوا فى المزج بين الفنون الجديدة وبيـن الفنون المصرية القـديمة خاصـة بالنسبـة لمختـار وناجى وسعـيد وعياد، واتخاذهم رموزا من بسطاء الشعب للكفاح والتحرر والاصالة المصرية.

وهكذا كانت بداية الحـركة الفنية الجديدة تعـبيرا عن حراك اجـتماعى وعن تحول سياسى وثقافى شامل، يضخ الدماء متفجرة فى شرايين الأمة، ويستقطب مواهب شـبابها، وهو ما أنقـذ هذة البداية من الموت المبكر فى صقـيع العزلة،

وفى غربة القوالب الاجنبية التى لم يستسغها وجدان الشعب ـ أو على الاقل لم يحاول فنانوه السير على نهجها ـ أكثر من قرن من الزمان، منذ اطلع المصريون على رسوم فنانى الحملة الفرنسية، ربما لأنها ارتبطت فى نظرهم فى البداية بالغزاة المعتدين وارتبطت فيما بعد بالحكام والسلاطين، الذين جثموا فوق صدورهم ونهبوا خيراتهم واذاقوهم الهوان .

الفصل الثانى

الفنان والمشروع الثاني للنهضة

بين ناجى ومختار :

لم تكن البداية ـ اذن ـ تخلو من نقطة انطلاق سياسية وطنيه، لأمة تستعيد وعيها بذاتها، بل تستعيد مقدراتها، بدءا من اكتشافات تاريخها حتى تحرير أرضها وارادتها من المستعمر الانجليزى . . وليس مصادفة أن الاعمال المبكرة للفنان **محمد ناجى** [1] ابتداء من عام ١٩٠٦ ـ قبل أربع سنوات من التحاقه بأكاديمية فلورنسا لدراسة الفن ثم اعماله خلال دراسته بها ابتداء من ١٩١٠ ـ كانت استلهاما لكفاح المراكبية والفلاحين على ترعة المحمودية، او للآثار الفرعونية بمدينة طيبة، التى كان يأتى من ايطاليا اليها مباشرة للاقامة فيها بمنزل الشيخ عبد الرسول (الذى رسمه فى أكثر من لوحة زيتيه). . وكلا الموضوعين بعيد عن الموضوعات والاساليب السائدة فى الفن الاوربى بمصر آنذاك، التى كانت ذات ذوق صالونى يصلح للقصور من خلال البورتريه والمناظر الطبيعية والمشاهد الوصفية للمستشرفين .

يقول ناجى :

« نحن فى حاجة إلى فن جـماعى يهتم فى المقام الاول بتقاليـدنا التاريخية ، وبالحيـاة الاجتماعـية المصرية، فـالخطر كل الخطر يكمن فى أن تبلغ مصـر قبل الأوان مرحلة الفن التأملى أو الفن للفن ..» (٢)

ان هذا الوعى السياسى المبكر لدى ناجى بدوره فى حياة مجتمعه كان يسبق زمنيا بكثير تاريخ هذة الكلمات، فقـد قرر حتى قبل أن يتخرج فى كلية الفنون بفلورنسـا أن يكون المصـور القومى لبـلاده، الذى يعـبر عن الملاحم الكبـرى لوطنه.

« ... واجبى أن أصبح الرسـام القومى، رسـام الملحـمات القـومية، اننا لا ينقصنا الابطال الذين يظلون حبيـسى الظلام لعدم وجود من يتغنى بمجدهم .. ورغبـتى هى اثارة حب هذا الشعـب الطيب للفن الذى يعيـد الحيـاة فى عروق العبقرية..» (٣)

وهكذا لا يكتفى ناجى بالدراسـة فى ايطاليا، بل يتحول للاقامـة فى فرنسا للتعرف على فنونها الكلاسيكية والطليعيه، من خلال متاحفها أو مراسم فنانيها المحدثين، حيث أقام فترة قريبا من **كلود مونيه** رائد المدرسة الانطباعية فى بلدة جـيفرنى ١٩١٨، وأصبح المستقبل مـفتوحا أمامه للتـعبير كفنان يجـيد تصوير المناظر الطبيعـية والبورتريه بنزعة انطبـاعية تستهـوى ذوق المشترين، مما يرضى طموح أى فنان شـاب . . لكن هذا لم يكن يخدم مشروعـه القومى الذى آمن به ووهب نفسه لتحقيقه، فـتغاضى عن هذا النجاح السهل، واتجه للبحث عن الطريق الصـعب للبناء الفنى الرصين الـقائم على التـوازن والاستقـرار اللذين يناسبان مشـروعة المنشود، ويحققان ما كان يأمله من تأكـيد القيم التى وجدها فى فن أجداده القدماء فى طيبة . . ويتقصى فى هذا السبيل أساليب فنانى (ما بعد الانطباعية) وعلى رأسهم سيزان وجوجان .

وهكذا كان البحث التقنى للفنان واختيار الاسلوب الفنى هو أيضا وليد قناعة فكرية بهدف اجتماعى ومشروع وطنى .

وجاء أول اختبار حقيقى لهذه القناعة عندما هبت ثورة ١٩١٩، ويشعر ناجى بنداء مصر له، فيقرر العودة اليها فورا، ويستأجر منزلا أثريا فى القلعة (بدرب اللبانه) ويعكف على رسم لوحته الكبيرة «النهضة المصرية» أو «موكب ايزيس» وهنا نجد نموذجا راقيا ومبكرا - فى الفن المصرى - بالنسبة لعلاقة الفن بالسياسة، فناجى لم يلجأ لتقديم صورة وصفية للمظاهرات أو أحداث الثوره، أو حتى للزعيم سعد زغلول، بل لقد ابتعد تماما عن موضوع الثوره، واختار «موقفا فكريا يستلهم التاريخ الحضارى المصرى، ليؤكد من خلاله معنى التفاف عناصر الأمة وقواها المنتجة حول رمز الخير والعطاء والحفاظ على استمرارية مصر.. الالهة ايزيس، اذ نراها محمولة على محفة وهى تقود الجميع فى موكب اسطورى مهيب، مؤكدة أن دور مصر الحضارى أكبر من أى محاولة لكبحه والقضاء عليه بواسطة أية قوة استعمارية .

ولم يكن من قبيل المصادفة - فيما أعتقد - هذا التشابه فى الاسم والموضوع بين لوحة « النهضة المصرية » لناجى وتمثال « نهضة مصر » لمحمود مختار (٤) الذى كان يعيش قريبا منه فى فرنسا خلال تلك الفترة، ولا نستطيع الجزم أيهما أنجز عمله قبل الآخر، لكن المؤكد أن الدافع لكليهما كان واحدا : هو خدمة القضية الوطنية والمشاركة فى ثورة ١٩، والرغبة فى الالتحام بالشعب، واثبات فكرة النهضة والخلود: تعبيرا عن بعث أمة طال رقادها. ولم يكن مصادفة كذلك استخدام كلا الفنانين رموزا من التراث الفرعونى (ايزيس - أبو الهول) وأسلوبا مستوحى من الفن الفرعونى أيضا (الوضع الجانبى المتكرر للأشخاص والتصفيف المتوازن لدى ناجى، والكتلة الهرمية الشامخة لدى مختار وفى قاعدتها ابو الهول الذى تستنهضه فلاحة شابة تحاكى بوجهها ووقفتها النحت المصرى القديم).

ان مختار ـ الذى كان اول نحات مصرى يعرض انتاجه أمام الحكام عام تخرجه ١٩١١ ـ ضمن معرض لمشاريع التخرج من مدرسة الفنون الجميلة، فتقتنى ثمانى نسخ من تمثاله «شيخ البلد» بجنيهين ذهبيين للنسخة الواحدة، كان خليقا به أن يكون فنانا خديويا يمجد الحكام والاقطاعيين فى بورتريهات تناظر أسلوب الفنانين الأجانب، بعدما حظى به من إقبال الطبقة الراقية على اعماله، خاصة بعد تخرجه بترتيب الأول وحصوله على بعثة دراسية بفرنسا فى نفس العام .

لكنه ـ بدلا من ذلك ـ يستغرق فى تمجيد الفلاحة وفى نحت تماثيل تنم عن موقف اجتماعى منحاز للاغلبية الكادحة التى تعطى الخير وتحرس البلاد معبرا عن نضالها واحزانها ومقاومتها وصمودها وعمق اسرارها (حاملات الجرار، الحزن، حارس الحقول، القيلولة، رياح الخماسين، كاتمة الاسرار . . . الخ) ويتمادى فى تعميق انتمائه السياسى فيمجد رمز الثورة بنحت تمثالين ميدانيين للزعيم سعد زغلول بالقاهرة والاسكندرية فوق قاعدتين صور فوقهما بالنحت البارز والغائر معالم الحضارة والعطاء المصرى على مر العصور، متحديا قوى الاستعمار والملكيه، فى بلد ما يزال يحكمه الانجليز وأعوانهم، وكان بعد عامين من ثورة ١٩١٩ قد بدأ فى تكبير تمثاله الشهير« نهضة مصر » بميدان باب الحديد مستجيبا لحملة واسعة قادها المفكرون والوطنيون وتعاطف معها الشعب بكافة طبقاته وفئاته وتبرعوا بقروشهم وملاليمهم لهذه المهمة التاريخية. لقد انحاز مختار إلى الشعب فانحاز الشعب اليه، وكان من البديهى ان تضع الحكومة شتى العراقيل فى طريق تنفيذ التمثال . . وبالرغم من توقيعها عقدا مع الفنان يحصل بمقتضاه على مكافأة عن قيامه بتصميمه وتنفيذه، فان جزاءه ـ بعد ثماني سنوات من العمل المضنى فى نحت التمثال في حجر الجرانيت ـ كان هو التهرب من دفع مكافأته، لكنه بالفعل حصل عليها

مضاعفة، وذلك ببلوغ رسالته إلى الشـعب واحتضان الشعب لها . . منذ ذلك الوقت وحتى اليوم .

أمـا ناجي ـ الذى كان اول مـصرى يعـرض أعمـاله مع فنانين أجـانب فى معرض بالاسكندرية قام بافـتتاحه رئيس الوزراء عام ١٩٠٦ وهنأه بحرارة وهو يسلمه جائزة على اعمـاله، واقتنت بلدية الاسكندرية بعضها وقتئـد ـ فقد كان حريا به أن يستمر فى اشباع طلبات الطبقة « الراقية» التى ينتمى شخصيا اليها، فيجنى بذلك ثروة،ولاسيما وقد انفتحت أمامه كل الأبواب بذلك التقدير المبكر ـ لكن قضيته كانت أكـبر من ذلك بكثير أو على الأصح كانت فى اتجاه عكس ذلك : أن يكون فنه نقيـضا لما هو سائد من فن رسـمى اجنبى، وان يكون فنه بعثـا واستنهاضـا لتراث عريق، ومن ثم فـقد ظل طوال حيـاته ينفق من ماله الخاص على فنه وليس العكس، وكان أكبر فوز له أن تتـصدر لوحته « النهضة المصرية » احـدى قاعات الـبرلمان المصـرى عام ١٩٢٢، ومـازالت حتى الـيوم بمجلس الشـورى . . ومرة أخرى تصل رسـالة الفنان إلى من يهمـه الأمر . . فكان هذا حسبه . . لكنه اسـتمر مواصلا تأكيد رسالته الداعـية إلى الاستقلال عن الثقـافة الغربيـة ـ وهو تلميذها النـجيب ـ وإلى ارتباط الفن بالمجـتمع . . فيقول فى عام ١٩٣٥ :

«... لقـد حـان الوقت لنؤكـد اننا لم نعـد تابعـين لأحـد أيا كـان، فى ذات اللحظة التى تعلن فيها الثقافة الغـربية انه لم تعد هناك مدارس بل مجرد أفراد، وهذايعنى بعبارة أخرى : انهيار برج بابل .. غـير أن الحياة بداية تتجدد إلى مالا نهـاية، فالفن القـائل اليوم بأنه وليـد الفردية بلا حـدود يقدم نـفسه فـى صورة حالات نفسـية واعترافات، وانه متـجزئ لكنه ينبئ عن ميل خفى للبناء سـاعيا للارتباط بالهيئة الاجتماعيـة .. فينبغى ان يكون الفن ـ أى فن ـ اشباعا لحاجات معينة ..»(٥)

ان مختار وناجى كانا يـفتحان بذلك عصرا جديدا بالنسبـة لقضية التواصل الفنى مع الجماهير فيـخرجان عن أطر السلطة والنخبة (يوجهيهـما الاجتماعى والثقـافى) ليجعلا من الـشعب هدفهمـا وسندهما معـا، فأضافا للفن وجـها ديمقراطيا.

ذلك أن الامة - فى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن - كانت تخرج من كابوس المستعمـر وأعوانه المحليين، وتبحث عن ذاتها وخلاصها عـبر مخزونها الروحى العميق، وفى هذا المفصل التاريخى بيـن عقدين، وعبر ذلك « الحراك الاجتـماعى والثورى » كـان يبزغ للفن دورقـيادى جنبا إلى جنـب مع الكلمة وكافة أشكال التعبير الأدبى والسياسى والفكرى وهو ما جعل من الثقافة والفن تعبيرا عن « مشروع للنهضة» تلتف حوله الأمة، وما أدى - بالتالى إلى خفوت الحس الفردى فى العمل الفنى، ليكون أكثر تعبيرا عن روح الجماعة.

وقد يـتسم مـثل هذا الفن - فى بعض الحقب الثـورية - بمسـحة دعائـية أو خطابية أو شـحوب فى الصدق الذاتى أمـام غابة الشعـارات السياسـيه، وعلى النقيض من ذلك نجد أعمال مختـار وناجى، اذ يتمتع كل منهما بقدر عال من الخيال، ومن الشحنة التعبيـرية الداخليه، ومن خصوصية الشكل الفنى والقدرة على تحليله وتركـيبـه، وفق قـوانين اللغة البـصرية والهـندسة الداخليـة للبناء التشكيلى . . .

ان البعد السياسى لم يكن قط على حساب المستوى الفنى او النبرة الشعريه، التى تصل عند مختار إلى مستوى الموسـيقى الهامسة فى خطوط الأجسام وفى العـلاقـات بين الكتلة والـفراغ، وتـصل عند ناجى إلى مـسـتـوى التـوليف الاوركسـترالى والبناء الملحمى المتـصاعد من خـلال تكوين متوازن شـيد وفق القطاع الذهبى، وصور بألوان غنائية صداحة .

الفصل الثالث

معزوفة جيل الرواد

اذا كان الحس السياسى والوطنى المباشر كان أكثر بروزا لدى الفنانين مختار وناجى بالنسبة لأعمال جيل الرواد، فان الحس الاجتماعى العام كان موجودا بقوة فى أعمالهم متضمنا نفس القيم الوطنية فى مشروع النهضة لدى مختار وناجى، لكن بعناصر اخرى.

وباستثناء فنان واحد ـ هو أحمد صبرى (٦) كان توجه بقية أبناء الجيل بعيدا عن ذوق الارستقراطية واحتياجاتها من الفن، وقريبا من حياة البسطاء بتجلياتها المختلفة، بين القرية والأحياء الفقيرة فى المدن، وبلغت درجة الحميمية للواقع المصرى لديهم حد الابتعاد عن رموز السلطة، وفى نفس الوقت عن الرموز الخيالية والمعانى المجردة ـ والاستعارات التراثية، ليصبحوا أكثر تعبيرا عن نبض الحياة الشعبية فى الشوارع والحوارى والأسواق والمساجد والموالد الدينيه، وفى مواقف كفاح الصيادين والفلاحين فى الحقول ومظاهر الأفراح والمهرجانات الشعبية والريفية وحتى المدافن ... ومع التسليم باختلاف الدوافع الابداعية واساليب التعبير فيما بينهم، يمكن القول انه كان يجمعهم موقف اجتماعى مشترك يتسم بالتعاطف والحنو على هموم وأوجاع الهامشيين ومباركة نضال

الكادحين . وقد بلغ هذا الموقف حد ملامسة التناقضات الاجتماعية والسياسية بمسحة تهكمية لدى محمد حسن[٧] حيث لجأ إلى رسوم الكاريكاتير لسرعة توصيل رؤاه الاجتماعية والسياسية إلى الجماهير من منظور نقدى .

● وحتى محمود سعيد [٨] ـ الذى كان أكثرهم سعيا إلى البناء الهندسى المتوازن للوحة داخل جدران المرسم، وأكثرهم قربا إلى التعبير عن خفايا النفس وحنايا الجسد العارى بجغرافيته وغوايته ولغتة الشفرية المليئة بالوعود المحرمه، وعن ايماءات العيون المشعة وخلجات الوجوه المكبوتة المشاعر . . حتى محمود سعيد نجد أجساده ووجوهه تنضح بنكهة شعبية حريفة تنتمى إلى قاع المدينة . . وسواء على تضاريس الجسد الأنثوى أو على تضاريس أجسام الرجال فى حلقة الصيادين أو فى حلقة الذكر أو صلاة الجماعة أو بنات بحرى، فلن نجد «سعيد» مصورا وصفيا تسجيليا محايدا، بل ستجده دائما حسا ذائبا فى موضوعه واجساده البشرية، بل وحيواناته الأليفة، نابضا بالتواصل العميق مع كائناته الحية، ولو كانت أشجارا وجمادات، وهو حس يصرخ بمصريته و روحه الشعبية .

● أما راغب عياد [٩] ـ فقد حاول أن يتغلغل فى صميم الطقوس الشعبية والوجدان الجمعى الذى تبلور لدى المصريين على مدار آلاف السنين، وكان ذلك قريبا من صيغة «السامر» والزجل الارتجالى الملحمى الذى يخاطب العامة بلغتهم، بدون حذلقة الصنعة والاتقان والتجويد، ومع ذلك ظل محتفظا بنقاء اللغة التشكيلية وايجازها المصرى البليغ، ذلك أن جذوره الممتدة فى الآبار الجوفية للفن المصرى القديم ألهمته خصائص من جماليات هذين الفنين بحب تلقائى . . وإذا كان قد قيل عن عياد إنه أول من أدخل « الموضوع الشعبى » فى الفن المصرى الحديث، من منظور استلهامه للعادات والتقاليد الموروثه، فان الأكثر دقة أن يقال أنه أول من أدخل الصيغة العامية فى لغة التشكيل ، كوسيط حى للمشاركة الاجتماعية الواسعة .

ان «الموضوع الشعبى» كان قاسما مشتركا بين أغلب فنانى ذلك الجيل، لكن العنصر الفارق بينهم كان هو «اللغـة التشكيلية» المستخدمة، والحـقيقة أن اللغة هنا تتعدى دور أداة التوصيل، إلى كونها كائنا اجتماعيا حيا له تاريخ، ويعكس موقفا اجتماعيا وفكريا للفنان.

● لقد كانت جميع لوحات يوسف كامل[١٠] ـ ذات موضوعات شعبية بغير شك، فهى مـأخوذة من واقع القرية المصرية بفـلاحيها واسـواقها وحيـواناتها وطيورها، ومن واقع الأحياء الشعبية الفـقيرة فى القاهرة ومن رحاب مساجدها وأضرحـتها، ومن زحام حـواريها القديمـة لكننا أمام لوحاته ـ برغم اعـجابنا واستمتاعنا بها وبمهارة الأداء الانطباعى فيها ـ نشعر بحيرة فى تحديد درجة فهم الفنان لهذه البيئات الشـعبية وكشف أعماق واقعها، فـقد كان حيز الرؤية لديه وصفيا حياديا فى اطار ما تراه العـين وترصده، يذكرنا على نحو ما ـ بلوحات الفنانين المستشـرقين فى مصر فى القرن التاسع عـشر، مع فارق هو أن أسلوبه التصويرى كان متـميزا عن الانطباعية الاوربية بشمسـه الساطعة، مما أنتج لوحة ذات ضوء متوهج وظـل قوى وخطوط محددة للاشكال، فبدت اكـثر وضوحا وتماسكا من نظيرتـها الاوربية لكن ـ وبرغم هذا التـميز ـ تظل مـغلفة بالحس الأوربى .

والفارق الاجتماعى بين لوحة كامل، ولوحة صديقه ورفيق بعثته إلى ايطاليا فى العشرينات « عياد » هو الفارق بين موقف كل منهـما تجاة الثقافة الاوربية، فبـينما كـانت نظرة الاول اليهـا نظرة الانبهـار المطلق إلى درجة اتخـاذها المثل الأعلى (وان ظلت محدودة بحدود المدرسة التأثرية التى كان الفن فى أوربا قد تجاوزها عند اتصاله بهـا) فان نظرة عياد اليها كانت نظرة نـاقدة لتلك الحضارة بشكل عام ووجد أنهـا تخلو من الغذاء الروحى الذى كان يصـبو إلى أن يشبع منه، وانها تغرق فى النزعة المادية السطحية للحياة والاشياء، بالمقارنة بالحضارة المصرية العريقـة بما تتضمنه من قيم روحية عـالية، وبالحياة الشعبـية المعاصرة

بفنها الفطرى الزاخـر بالرؤى والأحاسيس والأسرار التى تخـاطب ما هو أبعد من البصر.

من هنا نجد أن تجربـة كامل تمثل خطا واحدا لا يكاد يتغـير أو يتذبذب، فى طريق قناعتـه بالموضوع الوصفى للحياة الـشعبية بأسلوب انطبـاعى، بينما نرى تجربة عيـاد تمثل خطا ديناميا متفاعـلا مع « الزمان» ومتغيراته التـاريخية، ومع «المكان» بمحتواه الاجتماعى، معنيا بجـوهر الاشياء قبل ظاهرها، متراوحا بين مثاليات الفن الفرعونى وبين فطرة الفنون الشعبية، وفى قاع ذاكراته الفنية ـ فى نفس الوقت، وان حاول أن ينساها ـ منجزات المدارس الغربيـة الحديثة، يستقى منها ما يغذى تجربته المحلية .

● وعلى النقيض من هذين الفنانين فى توجههما الاجتماعى، نجد المصور احـمد صـبـرى يتحرر كليـة من أى دافع لمخاطبة العامة أو التعـبير عنهم فى لوحاته ، وبالرغم مـن أنه ينحدر من أصول اجـتماعـية فقـيرة وعاش حـياة شديدة القـسوة قبل وبعد تخرجه عام ١٩١١ من مدرسة الفنون الجميلة، فانه اختار الوسط البـرجوازى ليكون مصدر الهـامه :بورتريهات لسيـدات المجتمع الراقى، مشاهد من حياة الصالونات، ولعازفات البيانو والزهور اليانعة والفاكهة النضرة . . . يعالج ذلك كله بأداء كلاسيكى رصين، متوازن ـ توازنا لا يعكس أى نوع من القلق أو التوتر، هذا على الرغم من أنه شخصـيا كان شديد القلق والتوتر، فكأنما كان يكبح فى نـفسه أى انفعال أو شعـور عرضى عندما يجلس للرسم، ليبدو عـمله فى النهاية على هذا القدر من التماسك الذى يفـتقده فى نفسه .

ومن السهل القـول بأنه كان يقتفى اثـر فنانى الكلاسيكية الجديدة ـ خـاصة آنجر ـ أو أنه كان فنانا أكاديميا أسيرا لجو المراسم المغلقة والقواعد التقنية الثابته، أو أنه كـان ينشد الفن للفن وليس لأى هدف خـارجى . . وهذه كلهـا أقوال

صائبة . . لكن هل حقا إنه كان بلا موقف اجتماعى ؟ . . فى الحقيقة ان هذا اللا موقف هو فى حد ذاته موقف . . أنه موقف هروبى من مواجهة المجتمع الذى تخلى عنه طفلا وسلبه طفولته وبراءته ولعبه وسعادته، وتركه مهددا بالضياع، وجعل منه شابا مقطوع الصلة بمن حوله فاقد اليقين والانتماء إلى أرض صلبة، فظل متأرجحا بين الاقامة فى مصر والاقامة فى فرنسا، مشتت الهوية، بل مشتت الأسلوب الفنى، حيث بدأ انطباعيا وسرعان ما هجر الألوان المتلالئة واللمسات المرتعشة والملامح التائهة والأجسام الهشة، واستقر فوق صلابة أرض الكلاسيكية التى مضى عليها فى أوربا آنذاك ثلاثة أرباع القرن، لكنه وجد فيها ملاذه ومستقره وسط تلاطم الأمواج، وجعل من نماذجه التى يصورها أدوات منصاعة لإرادته الصارمة، جاعلا من « الشكل النقى » مبتدأه ومنتهاه .

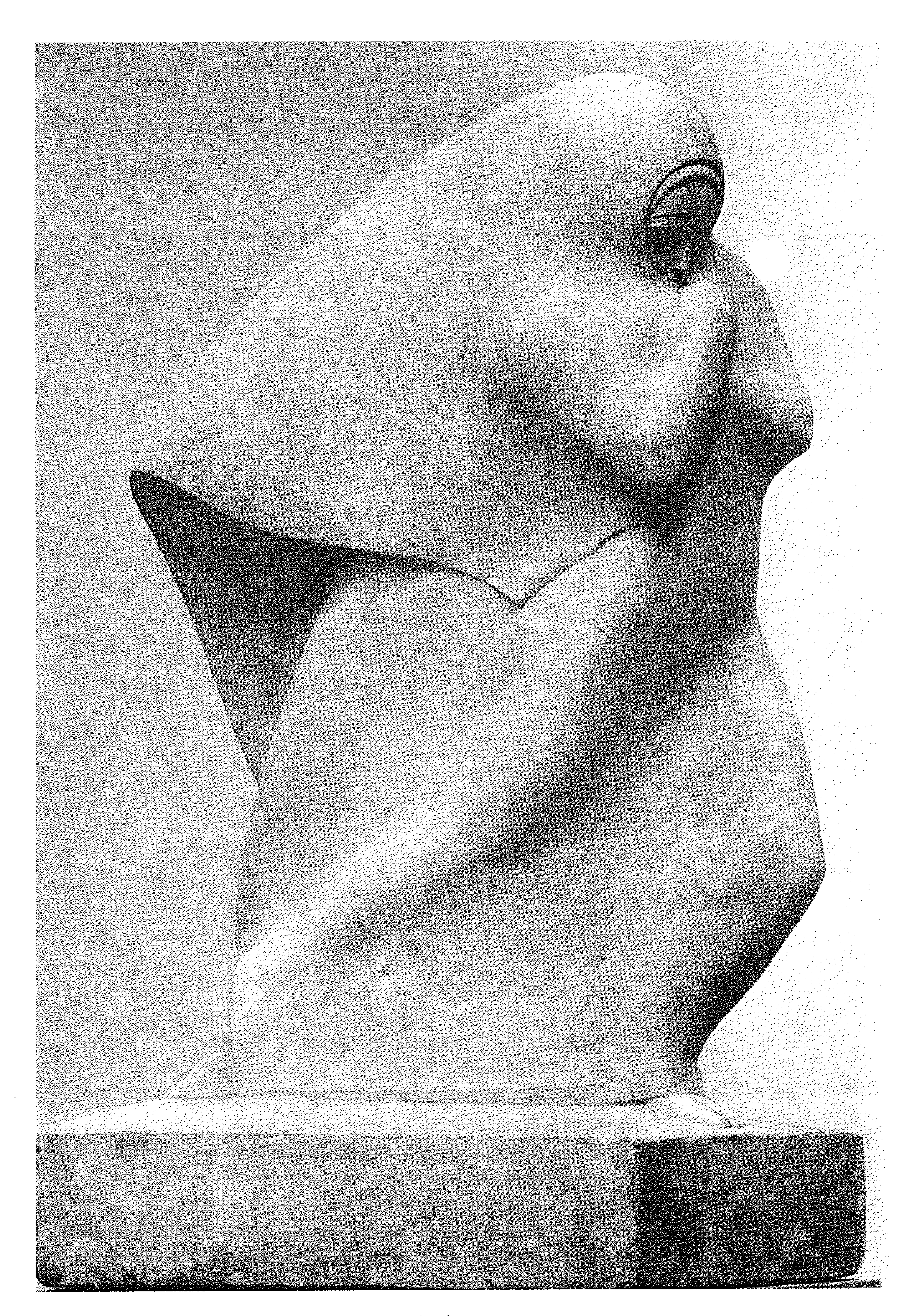
وفى اعتقادى أن دور صبرى فى مسار تطوير الحركة التشكيلية بمصر يتجاوز منهجه الاكاديمى إلى التأثير فى علاقة الفن بالمجتمع . . فهو يمثل طرف القطب المغناطيسى الذى استقطب تيارا من تلك الحركة تجاه الفن البحت المنعزل عن الزمان والمكان، أى الواقع ومتغيراته فى مقابل طرف القطب الآخر وهو الفن الاجتماعى، وربما بدأ يتأكد هذا الاستقطاب بين الاتجاهين مع صعود نجم صبرى وسط الأدباء والمثقفين فى عصره، مثل العقاد والحكيم والمازنى وغيرهم، من خلال نبوغه فى فن البورتوريه، وبتأكد كذلك مع تزايد دوره التعليمى كأستاذ أكاديمى متشدد لمنهجه بكلية الفنون الجميلة، مما أنتج أجيالا من الفنانين على نمطه أو على مسار الفن المنعزل عن المجتمع، حتى لو اتخذ نمطا حديثا على الطراز الاوربى بعيدا عن المجتمع ومتغيراته . . والمثال البارز على ذلك هو الفنان عز الدين حمودة .(١١)

وأيا كانت درجة اقتراب كل فنان من جيل الرواد أو ابتعاده عن الواقع الاجتماعى ـ السياسى، تعبيرا أو تواصلا، فثمة حقيقة تفرض نفسها عليهم

جميعـا، بصور تؤثر بدرجات متفـاوتة على مواقفهم الاجتمـاعية، وهى أنهم ردود أفـعال للثـقـافة الاوروبيـة التى احـتكوا بها فـى شبـابهم الأول، وظلوا متراوحـين بين الاستسلام لأسرها وبين ترويضهـا أو تهجينها بالثقـافة الوطنية وبين التمرد عليها ورفضهـا (كما فى حالة عياد).. وكل ذلك بلاشك ظواهر طبيـعية وصحـية بالنسبة لهـذا الجيل، وينطبق ذلك جزئيـا على الجـيل الثانى (جيل الوسط)، مما اخـصب رؤى كل من الجيلين وصـقل خبراتهـما، ووسع آفاق الثقافة المصـرية أمامهما، فأمكنهما التوفيق بين الثـقافتين بشكل أو بآخر، الأمر الذى جعل من فـنون هذين الجيلين طريقا مزدوجا بـين الشرق والغرب، وساعد على تعميق التواصل الاجتماعى فى المردود الأخير.

لكن مشكلة هذا الموقف المـزدوج من الثقافة الغـربية انعكست بصورة اكـثر تعقيدا على مـستقبل الحركة الفنية منذ بداية الاربعينيـات حتى اليوم، حيث تم رصف الطريق المفتوح من مصر إلى أوربا فى اتجاه واحد : ذهاب بلا عودة !

لكن دعنا نؤجل هذة النقطة قليلا حتى نفرغ من جيل الوسط.



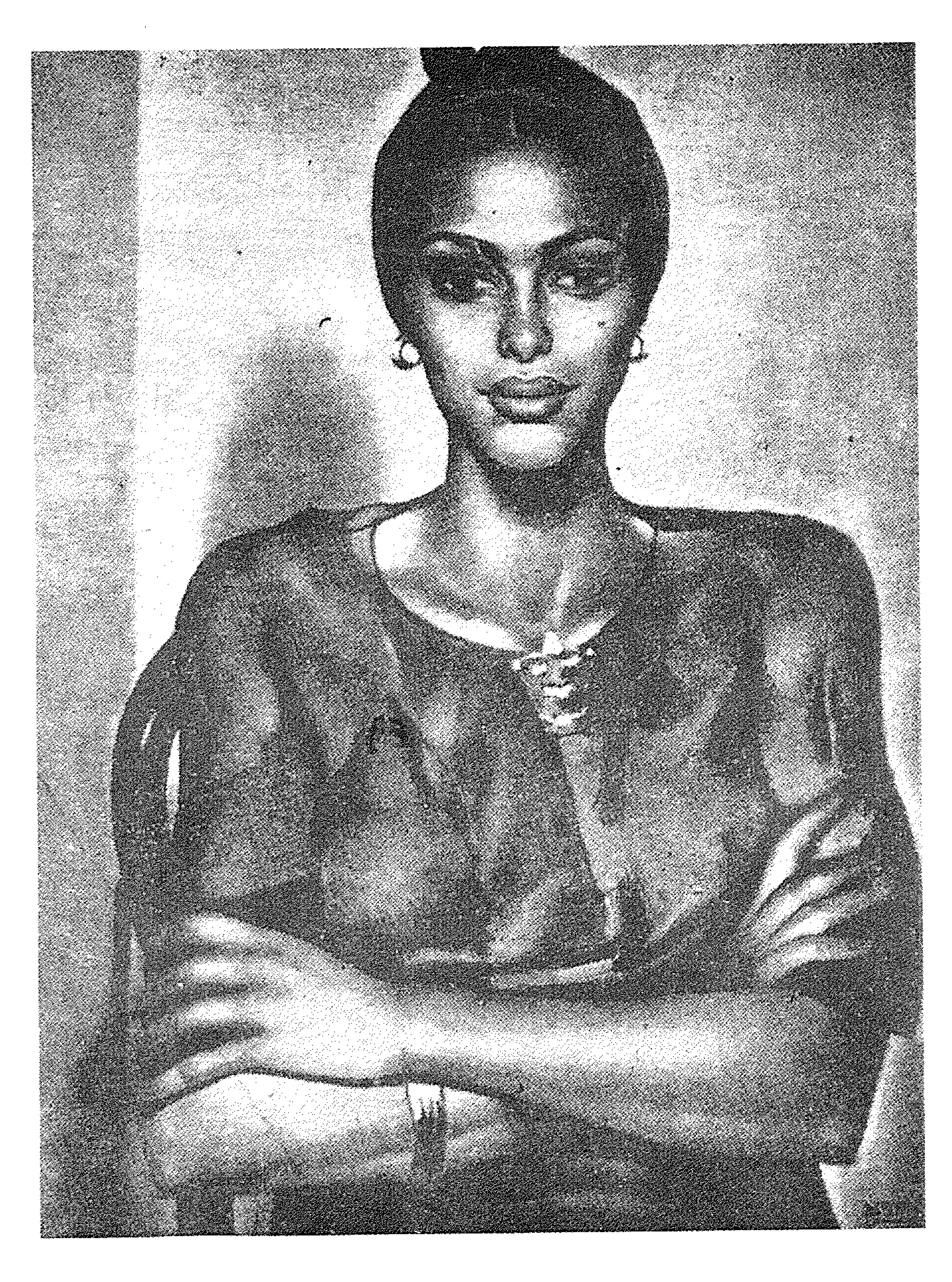
محمود مختار ـ الخماسين



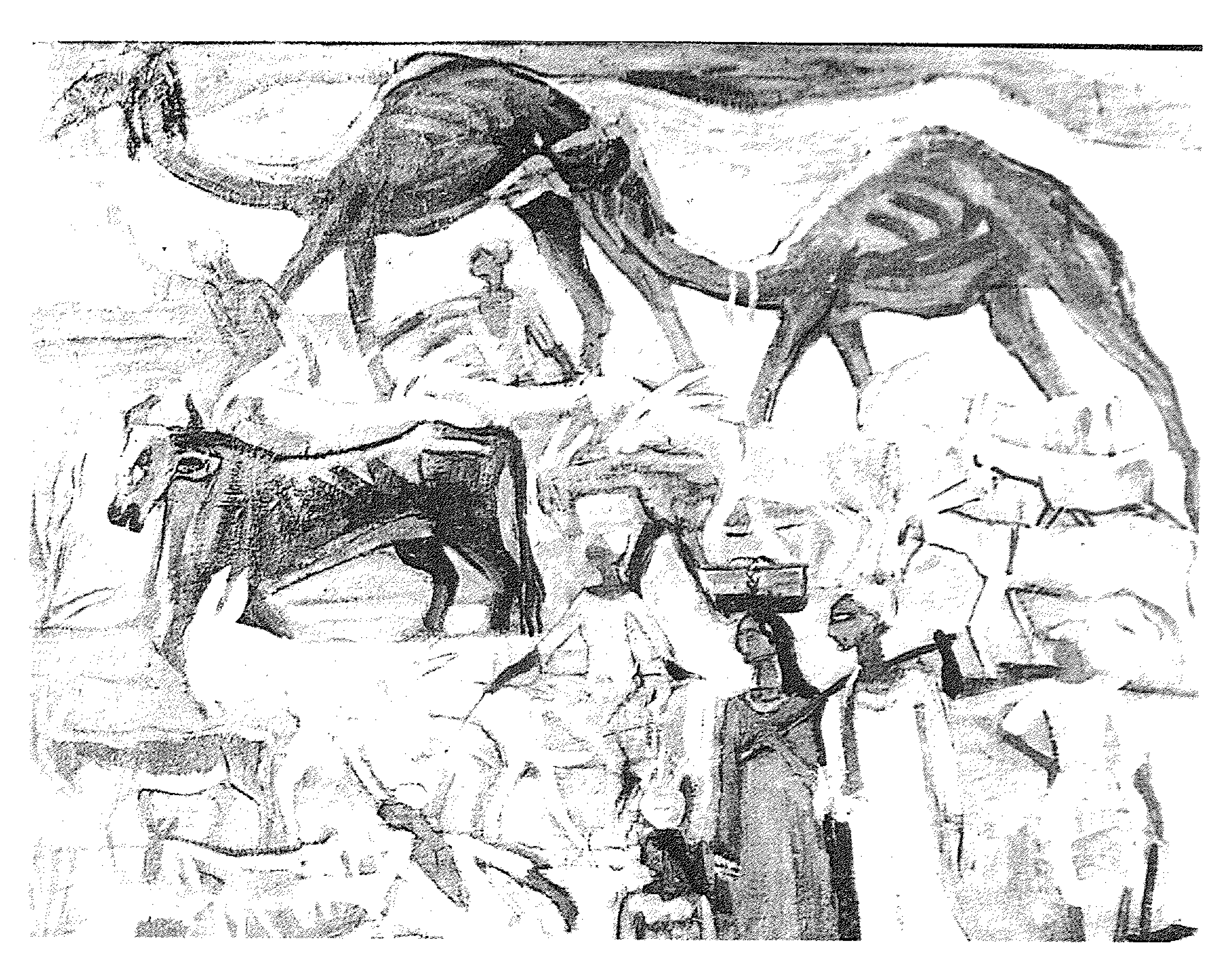
محمد ناجي ـ مركب إيزيس (تصوير)



أحمد صبرى ـ ذات الرداء الأبيض (تصوير)



محمود سعيد ـ ذات العيون العسلية (تصوير)



راغب عياد ـ العودة من الحقل (تصوير)



محمد حسن - تمثال عبدالفتاح باشا

الفصل الرابع

مفارقة جيل الوسط

كانت سنوات الثلاثينات ـ التى تخرج خلالها جيل الوسط فى مدرسة الفنون الجميلة العليا ـ سنوات الجزر بالنسبة للكفاح الوطنى من أجل الاستقلال والتحرر السياسى والاجتماعى، فبالرغم من حدة الاستقطاب بين الطبقات الاجتماعية وبين النضال الحزبى والانتفاضات الشعبية وصحافة المعارضة، فان سلطة المستعمر والقصر والحكومات المتعاقبة نجحت فى احباط محاولات اخراج الانجليز والمشاركة الديمقراطية، وكانت ذروة الاحباط فى توقيع معاهدة ١٩٣٦ مع الانجليز، التى مثلت نوعا من الاستسلام والتفريط فى آمال الأمة : بينما كانت الأزمة الاقتصادية تطحن الشعب وتصيب الاقتصاد الوطنى بالكساد .

وكان جيل الرواد قد حقق رسالته، وبدأ فى تكرار نفسه دون اجتهاد أو اضافة، وتفرق فرسانه بين المناصب الحكومية أو الطموحات الاجتماعية أو العزلة فى المراسم الريفية بعيدا عن خضم الواقع المتصارع، والجميع فى حالة من افتقاد الهدف واليقين .

أما الرموز بين الفنانين الرواد الذين انشغلوا بالفن الاجتماعى فقد تفرقوا أيضا إما بالموت، مثل مختار الذى توفى ١٩٣٤ ، أو بالتنقل خارج مصر، مثل

ناجى الذى راح يتنقل بين الحبشة وانجلترا وفرنسا واليونان ويوغوسلافيا، مؤملا فى رفع اسم مصر فى المحافل الدولية من خلال مشاركاته النشطة، ثم يسعى لتولى ادارة - مدرسة الفنون الجميلة العليا ١٩٣٧ ثم متحف الفن الحديث بعد ذلك، فيستغرقه العمل الاكاديمى والادارى، بينما كان محمود سعيد موزعا بين مجال الفن وسلك القضاء.

فى هذا المناخ لم يكن أمام الاكاديميين من جيل الوسط فرصة كبيرة للابداع والاضافة . . لا من حيث الاستنفار الوطنى لدور المثقفين حول أهداف مصيرية، ولا من حيث التفاعل الابداعى مع محركات الحداثة الفنية فى أوربا، ولا من حيث التواصل الاجتماعى بعد ما أصبح كل هم المصريين - حتى الطبقة الوسطى الميسورة - منصبا على تأمين معاشهم، واصبح طموح أى خريج من مدرسة الفنون الجميلة أن يجد وظيفة متواضعة، كمدرس فى احدى المدارس الابتدائية أو الثانوية (لو كان سعيد الحظ) كانعكاس للأزمة الاقتصادية العالمية التى أمسكت بخناق المجتمع المصرى .

ومن ثم كان طبيعيا أن يسير فنانو هذا الجيل على نفس الدرب الذى شقه وعبده جيل الرواد دون اضافة أو ابتكار، هذا اذا استطاعوا ان ينتزعوا أنفسهم من قبضة الاكاديمية التى تتلمذوا عليها بواسطة أساتذة أجانب ومناهج أوربية عقيمة.

بالنسبة للنحت . . فقد سار أغلب النحاتين من هذا الجيل على درب مختار مع ميل إلى النزعة الاكاديمية، مثل **ابراهيم جابر**[١٢] **وأنور عبد المولى**[١٣] **وعبد القادر رزق**[١٤] . لكن كانت ثمة محاولات للتجاوز والتفرد - بعد ذلك خلال الاربعينات - فى اطار المدرسة الاجتماعية مثل **أحمد عثمان**[١٥] **ومنصور فرج**[١٦] . . . ومازلنا نرى شواهد تلك المحاولات على واجهات بعض المرافق العمومية مثل حديقة حيوان الجيزة ومحطات قطار خط كوبرى الليمون المرج. (وسوف نعود اليها فى حينها).

أما المصورون، فكانوا موزعين بين استكمال الدراسة فى أوربا مثل **الحسين فوزى**[١٧] وبين التدريس فى مدارس التعـليم العام والاكاديمى مثل **حسين بيكار**[١٨] **وصلاح طاهر**[١٩] **ورمسيس يونان**[٢٠] **وكامل التلمسانى**[٢١] **والحسين فوزى** أيضا (بعد عودته من البعثة)، ومن الناحية الفنية كانوا موزعين بين الاكاديمية وبين التمرد عليها (**خاصة رمسيس يونان وكامل التلمسانى**) بحثا عن رؤى جديدة يغذيها ما يهب علـى مصر ـ عبر ثقوب الابواب المغلقة ـ من مدارس الـفن الغربى الحديـث وأهمها السـريالية . وفى الاسكنـدرية كان **الأخوان وانلى**[٢٢] يمثلان شعلة الحيوية الفنية فى أواسط الثلاثينات باحتكاكهما المستمـر بالفن الأوربى وفرق الباليه والـسيرك الاجنبية الزائـرة، وأفادهما هذا الاحـتكاك فى التعـرف على مـدارس الفن الحديث فـى أوربا ومحـاكاتهـا، محـاولين بما حققـاه من خبرات فى هـذه المحاكاة التـعبيـر عن ملامح البيـئة المحلية، بمذاق ثـقافة حـوض البحر الأبـيض المتوسط، فكان من الطبـيعى أن يكون الناتج ذا مذاق أوربى بصفة عامة .

واذ جاء البعد الاجتماعى وسط ذلك كله شـاحبا غير ملموس فانه بلا شك كان يحمل خمائر التمرد والتفجر، جنبا إلى جنب مع خمائر الثورة التى كانت تتفاعل فى أعـماق تربة المجتمع المصرى آنذاك مكونة « جينات» الحـركة الثورية فى وجدان الأمة .

فى ذلك الوقت كـان مـدرس شـاب ممن درسـوا الفن فـى انجلتـرا أوائل الثلاثينات هو **يوسف العفيفى**[٢٣] يهيئ مجموعة من تلاميذه بالمدرسة السعيدية الثانوية ليكون لـهم دور هام فى الحركة الفنيـة بمنظور اجتمـاعى وتربوى، كان أبرزهم **سعد الخادم**[٢٤] **وراتب صديق**[٢٥] ويشجعهما على السفر إلى لندن لدراسة الفن . وهناك التقيا **بحامد سعيد**[٢٦] الذى كان قد سبقهما اليها لدراسة الفن أيضا، وعندما عادوا كانوا يمثلون نقطتى تحـول فى مسار الحركة الفنية فى اتجاهين مختلفين سنعرض لهما بعد قليل . .

وبينمـا كانت هذه «الأجنة الفنيـة» فى طور التكوين، كـانت القنوات شبـه مسدودة بين الحركة الفنية والمجتمع : فقاعات الفن العامة ـ ان وجدت ـ تنزوى فى بعض الفـنادق ـ والمدارس الاجنبيـــة والمواقع التى لا يتـردد علـيـهـا الا الارستقراطيون والأجانب. . والجماعـات الفنية التى تعنى بنشر الذوق والثقافة الجمالية تقتصر على فئات محدودة من الاجانب والنخبة الاجتماعية، باستثناء جمـاعة «الدعاية الـفنية» التى ألفها مجموعة من خـريجى معهد التربية الفنية بقيادة حبيب جورجى[٢٧]، وكانت مهمتها نشر الثقافة الجمالية وتبنى مواهب الأطفال والمبـدعين الفطريين، ونجـحوا بالفـعل فى اصدار بعض المطبـوعات والكتيبات عن الفن وتذوقه، وكان من بينها كتيب يمثل (النظرية) التى قامت عليها جمـاعة « الفن والحرية » وهو « غايـم الرسام العـصرى »[٢٨] بقـلم رمسيس يونان.

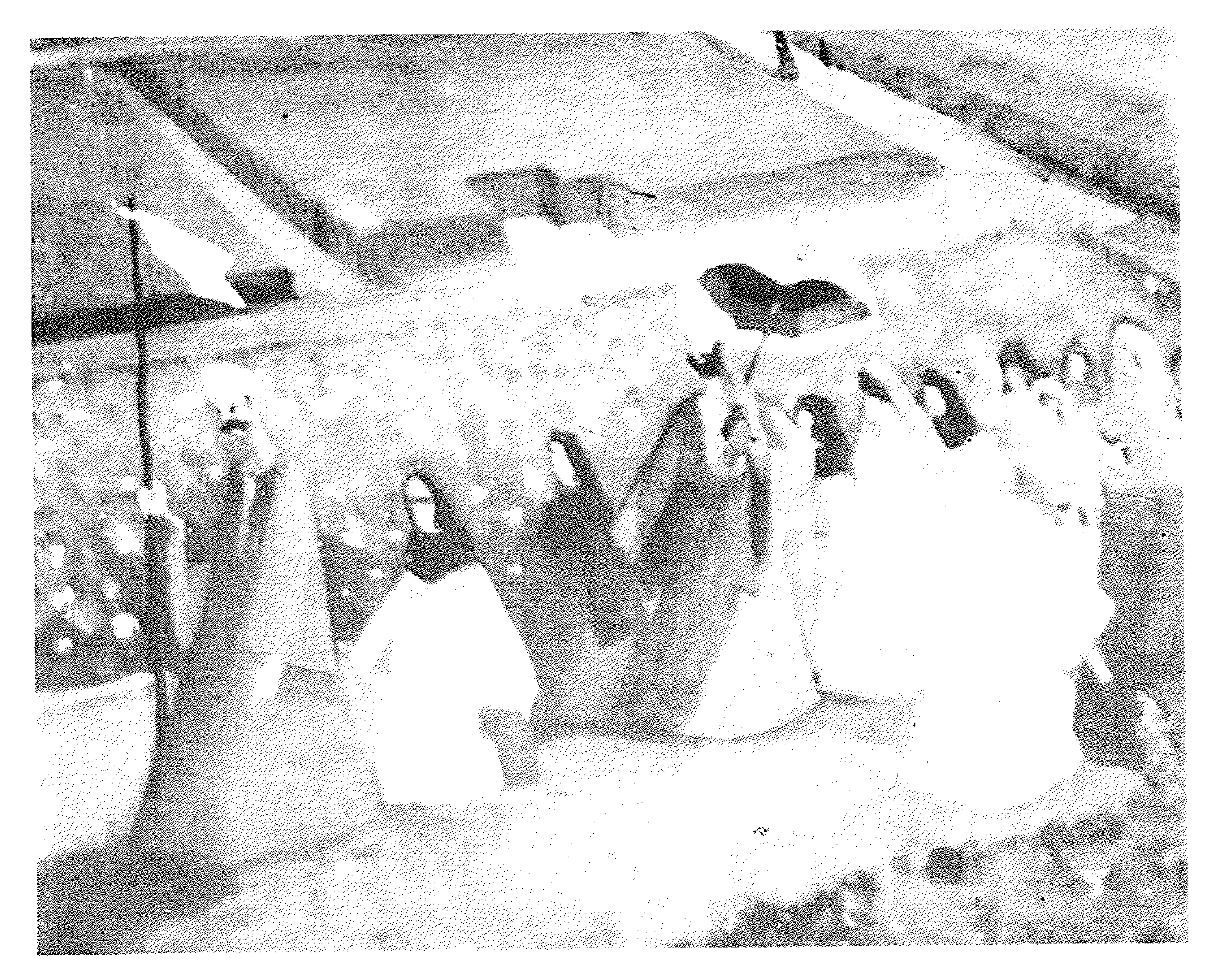
وبينمـا كانت هذه «الأجنة الفنيـة» فى طور التكوين، كـانت القنوات شبـه مسدودة بين الحركة الفنية والمجتمع : فقاعات الفن العامة ـ ان وجدت ـ تنزوى فى بعض الفـنادق ـ والمدارس الاجنبيـــة والمواقع التى لا يتـردد علـيـهـا الا الارستقراطيون والأجانب. . والجماعـات الفنية التى تعنى بنشر الذوق والثقافة الجمالية تقتصر على فئات محدودة من الاجانب والنخبة الاجتماعية، باستثناء جمـاعة «**الدعاية الـفنية**» التى ألفها مجموعة من خـريجى معهد التربية الفنية بقيادة **حبيب جورجى**[٢٧]، وكانت مهمتها نشر الثقافة الجمالية وتبنى مواهب الأطفال والمبـدعين الفطريين، ونجـحوا بالفـعل فى اصدار بعض المطبـوعات والكتيبات عن الفن وتذوقه، وكان من بينها كتيب يمثل (النظرية) التى قامت عليها جمـاعة « الفن والحرية » وهو « **غايـم الرسام العـصرى** »[٢٨] بقـلم رمسيس يونان.



محمد راتب صديق - موكب السلام (تصوير)



منصور فرج ـ فتاتان



(فوق)　　أدهم وانلى - راقصتان　　(صوير)



(تحت)　　سيف وانلى - راقصتان　　(تصوير)

الفصل الخامس

جماعات التمرد .. والمجتمع

١ـ «الفن والحرية» .. وحصاد الاغتراب :

كان المثقفون هم التعبير الحى عن حركة الغليان الاجتماعى بأقلامهم وانتماءاتهم السياسية تحت الارض وفوقها، ودخلت إلى مصر (مع رياح الحرب العالمية الثانية وجنود الحلفاء) كثير من الأفكا ر الثورية التى اعتنقها الشباب، ودخلت معها أفكار جديدة عن الفن وقضاياه، وكانت السريالية هى التعبير الجديد عن ذلك كله . . يقول رمسيس يونان **« السريالية دعوة إلى ثورة اجتماعية واخلاقية »** . . ذلك أن هذة المدرسة كانت تمثل فى أوربا ـ خاصة فرنسا ـ الفكر التقدمى وترتبط بالتمرد على الرأسمالية والاستعمار وعلى مشعلى الحروب، وكانت ـ نظريا ـ تعقد زواجا مع النظرية الماركسية، وبالتحديد مع التيار التروتسكى فيها، وهذا ما تبناه بحماس شديد الشاعر المصرى **جورج حنين**[٢٩] والمصور ـ **رمسيس يونان**، وكانت ثمرته تأليف جماعة (الفن والحرية) التى صدر بيانها الأول فى ديسمبر ١٩٣٩، وكانت قيادتها الفنية الثلاثية (**يونان، والتلمسانى، وفؤاد كامل**)[٣٠] ـ تتسمع بكل حواسها المرهفة ما يدور فى العالم الخارجى من أحداث وتغيرات وتحولات،

مع أصداء مدافع الحرب العالمية، فينعكس رد الفعل لكل هذا فى مواقفها واعمالها بصورة فورية .

هكذا عبرت الأعمال الأولى لأعضائها والمشاركين فى معارضها عن حالة الفوران - والتفجر السياسى والاجتماعى التى تجتاح العالم ومصر (وليس العكس !) منطلقة من موقف الاحتجاج على قيم الاستغلال والقهر والحرب الهمجية، وصاردة فى نفس الوقت عن مخزون عوالمهم الباطنية المتأججة بنوازع الغرائز والعقل، بما تشمله من صور الكبت والقهر النفسى والاجتماعى، متخذين رموزا « فرويدية» من علم التحليل النفسى الجديد . . الا أن المشكلة كانت - أولا - هى قفزهم على شروط الواقع المحلى إلى العالم الخارجى، وثانيا - هى الانفصال الواضح بين الفكر والممارسة والأداة، مما نتج عنه اغتراب بينهم وبين المجتمع .

ان فكرهم السياسى يستهدف بالطبع تغيير المجتمع، بتثوير طبقته العاملة التى ستتولى قيادة التغيير، كما أن فنهم المعبر عن هذا الفكر وعن الثورة الدائمة كان من المفترض ان يتوجه إلى هذة الطبقة بخطاب فنى تستطيع استيعابه جماهيرها العريضة أو على الأقل طلائعها المثقفة . . الا أن الواقع أن « خطابهم » كان يمثل صدمة عنيفة للذوق العام، بما يتضمنه من غرائب الأساليب والخامات، التى تتمرد على كل ما هو سائد ومألوف آنذاك من أشكال الفن وموضوعاته، متأثرين بأساليب « الدادية» وبالأشكال الاستفزازية فى التعبير عن انقلابات المجتمعات الاوربية فى القرن العشرين، مستخدمين النفايات والتشويه المتعمد، تحطيما لمثاليات القيم البرجوازية فى الحياة والجمال، ومتأثرين كذلك بالمدرسة السريالية الالمانية والفرنسية، وبتجارب بيكاسو التى تقف على قمتها لوحته الجدارية « الجورنيكا»، ومتأثرين ثالثا باتجاه الفن الاوتوماتيكى « تداعى تيار الوعى الباطنى دون قيادة او توجيه» وبدلا من

محاولتهم البحث عن لغة يتواصلون بهـا مع الجماهير لا تثير نفورهم، اذ بهم يؤكدون حرصهم على صـدم الجمهور بهذة اللغة الاسـتفزازية قائلين :« ان **الصدمة توقظ صفات الفرد الايجابية، وان التعجب كثيرا ما يكون مقدمة لإثارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية».**[٣١]

وتأكـيـدا للتناقـض بين دعـواهم الفكرية وقنواتهـم الموصلة لهـا، نجـدهم يختارون لمعارضهم أمـاكن ارستقراطية مثل فندق الكونتيننتال ومـدرسة الليسيه فرنسيـه . . وحتى مرتادى تلك الأماكن قابلوا مـعارض الجماعة بالاستـهجان واللامبالاة، أو على أنها أشياء طريفة فى أحسن الأحوال .

وجذر المشكلة ـ فيما أعتقد ـ هو عدم قدرتهم على حل التناقض بين حدود الحرية الفـردية وحدود الحرية الاجـتماعيـة، وهو ما ترتب عليه ممارسـة الحرية بشكل مطلق وبغـيـر التزام بحـدود الاخريـن بل بالاغارة على حـدودهم . . فكانت تنفـيسا اندفـاعيـا عن غليان نفـسى، تنفيـسا لا يهم ـ من وجـهة نظر اجتـماعـية ـ غيـر أصحـابه، وترتب على ذلك تناقض آخـر بين عالمية الـلغة التشكيلية الجديدة التى اسـتخدموها فى التعبير عن انفسـهم، وبين خصوصية المزاج الشرقى والثـقافة المصـرية والعربية التى كـانت تقتضى البـحث عن لغة مختلفة، على الاقل بالنسبة لرؤيتهم للفن من منظور اجتماعى .

وقد دفعـوا ثمن هذة التناقضات غاليـا، وبصورة مجانية، بتـعرضهم الدائم للاضطهاد والملاحـقة السـياسيـة على أيدى السلطات وأجهـزة الأمن، وايقاف مجلتـهم التى كان يرأس تحـريرها **أنور كـامـل « التطور»**[٣٢] **ثـم «المجلـة الجديدة»**[٣٣] التى كان يرأس تحريرها رمسيس يونان . . كل هذا والشعب الذى يضحون من أجله فى واد آخر لايشعر بهم . . وكان طبيـعيا ان تتفرق الجماعة وان يغادر « يونان » إلى الخارج، وان يبـتعد «التلمسانى» عن مـجال التشكيل ويتحول إلى السينما، حيث يواصل رسالته الثورية من خلالها . .

وكان طبيعيا أيضا أن يتخلى اثنان من فرسان الجماعة فيما بعد (يونان وفؤاد كامل) عن اعتقادهمـا السياسى والتزامهما الاجتـماعى وان يتحولا إلى اعتناق القيم الجمالية والتعبيرية المجردة . . . وأعـتقد أنهما بذلك قد نجحا ـ من وجهة أخرى ـ فى حل التناقـضات القديـمة، حيث تحـققت فى فنهمـا الجديد، فى الخمسينات والستينات، وحـدة الفكر والممارسة والأداة، ومن ثم أمكن لمجتمع المثقفين قبول ابداعاتهما وتقديرها حق قدرها، بعد أن نضجت فنيا هى الأخرى محققة خصوصية وفرادة لكل منهما.

وقد حاول الكاتب الصحفى أنور كامل، بعـد تصدع جماعة الفن والحرية، الاستمرار برسالتها من خلال تشكيل جماعة جديدة ترأب صدع الأولى وتجمع قاعـدة أوسع من الفنانين والأدباء باسم « الخـبز والحـريه» مؤكدة علـى البعد الاجتماعـى المصرى فى تطلعات المبدعين، وحاول انور كـامل من خلال مجلة التطور ومن خلال بعض المعارض للفنانين الشبـان، تعميق ذلك التيار، مع المد الوطنى الجـارف لانتفاضـة العمـال ـ والطلبة ١٩٤٦، لكن الجزر الشـديد بعد احباط هذه الانتفاضة جرف محاولاتهم وفرق صفوفهم .

واذا كان عمر « الفن والحريه» كحـركة لا يتعدى خمس سنوات ـ ١٩٤٠ ـ ١٩٤٥ ،ـ فإن صيـحتها الثـورية بمضمونها الاجـتماعى لم تذهب سـدى، فقد كانت مثل عاصفة هبت على الحركة الفنية فأنضجت خمائر كانت تتفاعل آنذاك بين جماعات أوسع اطارا من «الفن والحرية» مثل « الفن المعاصر» و« الفن الحديث» و « جماعة حامد سعيد» ومنها من استقل بنفسه وطريقه الخاص، مثل حامد عبد الله وانجى افلاطون وتحية حليم ومرجريت نخلة.

٢- الفن المعاصر ورحلة فى الأعماق السفلية:

كانت جماعة الفن المعاصر بقيادة حسين يوسف أمين ـ بدءا من ١٩٤٦ ـ قد استوعبت الدرس من جماعة الفن والحرية وتلقفت الشعلة من يدهم، فقد كان أعضاؤها برغم صغر سنهم ومحدودية ثقافتهم بالمقارنة مع ثقافة اصحاب الفن والحرية، أكثر ادراكا للعلاقة الجدلية بينهم وبين المجتمع من ناحية، وبينهم وبين تيارات الفن الحديث من ناحية اخرى، وبينهم وبين الفن الواقعى من ناحية ثالثة . . ومن ثم فقد كانت طرقهم مفتوحة مع كل تلك الجوانب، والأهم من ذلك أنها لم تكن طرقا ذات اتجاة واحد بل ذات اتجاهين (ذهاب وعودة)، فكان تمردهم على الاكاديمية مثلا لا يعنى القطيعة معها، بل أخذوا ما يصلح لهم من سماتها الواقعيه، حيث وجدوا ان ذلك يناسب التعبير عن المناخ العام الذى استهدفوا التعبير عنه والتأثير فيه، أما علاقتهم بتيارات الفن الحديث فى الغرب فقد اختاروا السريالية أيضا لكن من منظور يتلاءم مع روح الارث الثقافى الشعبى فى الاعماق السفلية للمجتمع، دون أن يتخلوا عن قناعتهم بالعلم ومكتشفاته، اما هدفهم الصريح فكان هو القيام بدور قائد للوعى الاجتماعى للقاعدة وليس للنخبة، من حيث ان **الفن أداة للغزو والمعرفة وليس لخدمة المطابع المستورة أو أداة لهو وتسلية** ...[٣٤]

كان ابرز أعضاء الجامعة **عبد الهادى الجزار**[٣٥] **حامد ندا،**[٣٦] **ماهر رائف،**[٣٧] **سمير رافع** [٣٨] **ابراهيم مسعود، محمود خليل، شهده، سالم الحبشى، كمال يوسف** . . وكان ـ معرضهم الاول فى مايو ١٩٤٦ بمدرسة الليسيه، لكن معرضهم الثانى ١٩٤٨ يعد بداية نضجهم الحقيقى وتبلور ملامحهم كجماعة ذات فكر محدد، وكتب رائدهم حسين يوسف أمين فى مقدمة الكتالوج « مانيفستو» الجماعة بهذة الكلمات:

« ... لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذة الفنون التى نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور (...) واهتم بعضها بالبراءة والنقاء الفطرى

(...) وبعض هذه الفنون كان يستخدمها طلاب الرفاهية كمتعة، واكثر من هذا فقد استعمل الفن كوسيلة لستر آلام الانسان فى بعض ظروفه وتغطيتها بالمظاهر الزائفة ... ولكن الفن المعاصر يأبى الا أن يقف جنبا إلى جنب مع قمة الفكر الحديث،وهو يرمى إلى عكس ما ترمى اليه الفنون السطحية التى تجهل او تتجاهل سر الحياة وسر علاقتنا بها .. ان الفن أداة للغزو والمعرفه، فقد أصبح مالكا لنفسه وقائدا لوعى الناس بعد أن ظل وقتا طويلا يعمل فى خدمة المطامع المستورة، أو أداة لهو وتسلية ...» (٣٩)

حاول كل من الجزار وندا وماهر رائف التغلغل إلى اللاشعور الجمعى ومخزون الرموز الاسطورية والخرافية، فى الزار والأحجبة والتعاويذ السحرية لدى الطبقات الشعبية، مما يشكل «ميثولوجيا» الحياة المصرية بواقعها التحتى، «اجتماعيا واقتصاديا» وعالمها الفوقى (قيميا وثقافيا) الذى نشأ فيه ثلاثتهم فى أحياء القاهرة القديمة، بين السيدة زينب والخليفة والقلعة، واختزنت ذاكرتهم صورا محفورة مما كانت تحفل به الملاهى الشعبية فى السيرك والموالد الدينية والملاحم البطولية التى يحكيها الرواة، ومما اكتظ به عالم الفقراء المستسلمين لقدرهم فى شبه غيبوبة، أو التائهين فى ملكوت الدراويش أو هوس حلقات الذكر، وانعكست هذة الذكريات والصور فى لوحاتهم بشكل أو بآخر، مغلفا بمسحة من الجمود النحتى أحيانا، ومن المبالغة الساخرة أحيانا أخرى، وقد نرى أبطالا شعبيين منهمكين فى استعراضات القوة الجسدية امام المتفرجين السذج وهم يلتهمون - شعلات النار ويلعبون بالمخاطر من اجل قروش قليلة يقتاتون منها، بينما تتناثر حول هذة الشخصيات على سطوح اللوحات رموز وكتابات بدائية تمثل المعتقدات الشعبية، كما تتناثر على أذرعهم وصدو رهم واصداغهم رسوم الوشم .

كان التعبير عن البعد الخرافى للحياة الشعبية - اذن - هو الوجه الآخر للواقع الاجتماعى المتدنى فى مصر، ومن ثم فانه تعبير يحمل فى طياته معنى الكشف

والتعرية والنقد، ولايحمل معنى التكريس لما فيه من قيم، وان كان مضمخا برحيق البيئة المصرية وصدق التعبير عن حال الشعب، مما أضفى عليه، من الناحية المضمونية، حسا انسانيا حانيا على هؤلاء البشر يثير تعاطفنا معهم وليس إدانتنا لهم ونفورنا منهم، خاصة وقد اكتسب هذ ا التعبير جمالا فنيا خاصا، مستمدا من جمال الارث الثقافى الشعبى ومن الروح الخيالية والاسطورية التى ينضح بها .

واذا كانت تلك المرحلة من انتاج الجماعة قد ارتبطت بالمدرسة السريالية الاوربية، فان فى ذلك قدرا كبيرا من التبسيط . . ذلك أن عالمهم لم يكن عالم العقل الباطن المعبر عن الشعور الجامح والانقلابات الفردية، بل كان نابعا من تيار اجتماعى تحتى يمثل خبرة الشعب وهموم المجتمع وخصائص الشخصية القوميه، أكثر مما يمثل حالات طقوسية لفئة محدودة من المشعوذين فى قاع المجتمع . وقد نستطيع أن نلمس الأثر المباشر لأعمال جماعة الفن المعاصر على المجتمع والسلطات الرسمية من واقعة معينة، هى قيام هذه السلطات باعتقال الجزار وأستاذه حسين أمين عام ١٩٤٩ بسبب لوحة « الجوع» للجزار (أو مسرح الحياة) حيث يقف الضائعون صفا مواجهين المشاهد بعريهم وأسمالهم البالية حاملين أطباقا فارغة . وبرغم المباشرة فى التعبير فان اللوحة تملك بناء فنيا قادرا على حمل رسالتها التعبيرية دون الوقوع فى السطحية . ولولا تدخل الفنان محمد ناجى (بك) ومساعى الفنان محمود سعيد (بك) بنفوذهما آنذاك لما أمكن الافراج عنهما بسهولة .(٤٠)

وما نملكه من لوحات قليلة لغير الجزار وندا ورافع ورائف لا يكفى لتحديد خصائص فردية متباينة لرؤى كل منهم فنا وفكرا، بل قد نجد أن التقارب بين بدايات سمير رافع وماهر رائف وبين بدايات الجزار قد تصل حد التشابه فى غلبة النزعة الحسية (العضوية) فى استخدام الجسد العارى، متأثرين بالطابع البدائي الأسطورى فى المنحوتات الرومانية والقبطية بنسبها المدكوكة الساذجة،

وفيما عدا ماهر رائف فاننا لا نستطيع ـ مع الأسف ـ تتبع مسار جميع فرسان « الفن المعاصر » فى مراحلهم الفنية التالية، لهجرة أغلبهم خارج الوطن وانقطاع أخبارهم عنه .

عبد الهادى الجزار :

ومع قيام ثورة ١٩٥٢ تأكد ارتباط كل من الجزار ونـدا بالمجتمع فيما نلمس العكس تقريبا عند رائف . . عند الجزار نجد هذا الارتباط يتأرجح بين الكشف عن أوجه القهر السياسى وبين النقد المر الذى يبلغ حد الهجاء لسلبيات الواقع ومظاهر الشعوذة والغيبوبة، وبين الاستسلام أحيانا لتلك المظاهر وهجاء النظريات الاجتماعية الوافدة (مثل الشيوعية).(٤١)

وتبدو هذة الأرجحة بشكل خاص فى رسومه بالحبر الشينى والالوان المائية. . لكنه فى السنوات الاولى من الستينيات يصل إلى نوع من القناعة الفكرية بمنجزات نظام حكم ٢٣ يوليو وينهمك فى التعبير عن قضايا هذة المرحلة وطموحاتها وأحداثها المصيرية، فى لوحات ملحمية الطابع تشيد بارادة الشعب وتماسكه، وتبارك خطوات البناء والتحرر، مثل لوحات : الميثاق، السلام، السد العالى، و هى أعمال استدعى فيها الجزار كل خبراته الكلاسيكية ومزجها بعالمه الأسطورى فى بناء متماسك وصيغة جمالية قادرة على التواصل مع مختلف الأذواق . . ولعلى لا أغالى اذا قلت انها كانت تمتلك أساسا متينا لمدرسة مصرية معاصرة فى التصوير .

لكن قلقه الروحى المضطرم كان يذهب به ـ مع شطحات الفكر والخيال واحساسه بخطوات الموت الزاحف نحوه ـ إلى رؤى كونية وميتافيزيقية فى أواخر حياته القصيره، متذرعا بمنجزات عصر الفضاء والتكنولوجيا وما استبد به من شعور بضآلة الانسان فى هذا العصر، اذ صار مسمارا أو ترسا ضئيلا فى آلة خرافية، فكانت تلك المرحلة الاخيرة من أعماله هى الاستثناء بعيدا عن ارتباطه بالمجتمع المصرى على مدى مراحله المتعاقبة ، وان كانت موصولة بميوله

الميتافيـزيقية التى بدأ بها رحلته الفنية ولازمتـه طوال حياته، ونستطيع أن نلمح تأثير هذا التحـول الفكرى فى مرحلته الأخيـرة على أسلوبه الفنى، الذى اتخذ طابعا تعبيريا ذا نسيج معقد يقوم على الخطوط السوداء المتشابكة ويقارب أحيانا آفاق التجريد .

وأيا كانت قناعاته الفكرية والاجتماعية، فقد كان الجزار ينتمى إلى «الفنانين المفكرين» الذين يجيئـون إلى العالم ليضيفـوا كلمتهم وليحمـلوا مشعل التنوير ودعوة التغيير . . ولو بطرح الأسئلة الحائرة المحيرة .

حامد ندا:

ويتجلى الارتباط الاجتماعى لدى حامد ندا بصفة أوضح فى مراحله الأولى قبل ١٩٥٢ . . حيث تبـدو لوحاته ورسومه محملة بثـقل مأساوى من صنوف القهر والبـؤس والتخلف، ونجد أنه انتـخب أبطال لوحاته فى تلك المرحلة من عالم الموالد الدينية لآل الـبيت، خاصة « المجاذيب» بعـد أن يهدهم التعب فى حلقات الذكـر، فيستلقـون كالخُشُب المسندة او كالغائبـين عن الوعى فى حالة انعدام الوزن، مـحاطين بجو سـحرى محمل برمـوز وكتابات وتعـاويذ، بينما تواجهنا عيونهم محملقة أحـيانا فى ذهول، وصارخة أحيانا بالشكاية والاتهام، وثالثة تبدو مدهوشة شاخصة نحو المجهول فى انتظار أبكم، وكانوا بذلك خير تعبير عن وضع الانسان المصرى فى الأربعينات .

لكن مع التحـولات الاجتمـاعية والسـياسيـة لثورة يوليـو بدأ الانسان لديه يستعيد آدميته وثقته بـنفسه، ويحلق فى أجواء الخيال متعلقا بأهداب الأسطورة والحلم التى بقيت مـعه من مراحله الأولى، ذلك أن وعى الفنان أخـذ يتجاوز الواقع إلى مـا وراء الظروف الاجتمـاعيـة، ومن ثم فان آفـاقه التـعبيـرية عن الانسان اتسـعت، وأخذ ينظر إليه من منظور مـيتافيـزيقى فيـدو لنا وكأنه فى علاقة مباشرة مع القدر وليس مع ظروف يمكن فهـمها وتغييرها، لهذا يحيطه ندا ـ فى أحيان كثيرة ـ برموز تبدو وكأن لا عـلاقة لها بالموضوع مثل الأحجبة

ورسوم الوشم والقط الأسود والسمكة والسحلية ولمبة الجاز وكرسى القش وساعة الحائط العتيقة والسرير النحاس القديم وزير الماء الفارغ . . . وكلها مستقاة من الحياة اليومية فى البيئات الشعبية التى التزم بها طوال حياته، هذا فضلا عن اهتمامه بالموضوعات والمعتقدات الشعبية مثل حفلات الرقص والزار وعازفى التخت الموسيقى وعازفى البيانولا فى الشوارع، متأثرا فى ذلك كله بانماط التراث الفنى من المصرى القديم إلى الفلكلور القريب نسبيا فى الزمن . . . ويجعلنا ذلك نؤكد انه على الرغم من أن البعد الاجتماعى ـ الطبقى ـ أصبح غائبا فى مراحله الوسطى والاخيره، فان الروح الاجتماعية للحياة المصرية بأبعادها الفنتازية ظلت هى المسيطرة على كافة مراحله الفنية . . ومن ثم : فان حامد ندا الذى بدأ رحلته من غلظة الواقع الاجتماعى المسكون بالسحر ـ انتهى بسحر الحياة المتحررة من غلظة الواقع، لكنه مسكون بالشعر . . ومن كلا العالمين كان المزيج العبقرى الخصب لفنه .

٣ـ ‹ الفن الحديث › ... نحو مجتمع جديد :

لم تقـتصـر أصداء « الفن والحـرية » واتجـاهات الفن الحديث فى الغـرب والتحولات السياسية والاجتماعـية الحادة بالمجتمع المصرى على جماعة « الفن المعاصـر »، بل أحدثت فى الوقت ذاته تأثيـرا قويا على مـجموعـة اخرى من شباب الخريجين من مـعهد التربية الفنية وكلية الفنون الجميلة ـ بتـوجيه مباشر مــن يوسف العـفيـفى أستـاذهم بالمعهد « وقد سـبق الاشارة إلى دوره . . . ـ فاحتشدوا لتكوين جماعة أخرى باسم « الفن الحديث»

وبالرغم من غلبة البـحث فى الأساليب والتـقنيات التشكيليـة الجديدة على انتاج أكثر اعـضاء الجماعة من منطلق المدارس الحديثـة فى أوربا، فان الارتباط بالمجتمع كان واضحا فى هذا الاطار الشكلى بقوة، خاصة فى أعمال يوسـف سيده[٤٢] وزينب عبد الحميد[٤٣] وصلاح يسرى[٤٤] حيث كانت عناصر بحثهم الفَنى مستمدة من الحيـاة فى البيئات الشعبية والطبيعية، بل مـستمدة أحيانا من معـالجات الفنان الـفطرى فى الريف والاحيـاء الشعـبيـة على جدران البـيوت وسطوح المنتجات اليدويه، ومستمـدة كذلك من حروف الكتابة العربية، والمثل الاكثر وضوحا لذلك كله هو يوسف سِيده.

بينما كان الاتجاه الاجتماعى فى مـضمون العمل الفنى أعلى مرتبة ونبرة فى أعمال مجموعة أخرى من أعضاء الجماعة ـ مثل جمال السجينى[٤٥] ووليم اسحق[٤٦] وداود عزيز[٤٧] وجاذبية سرى[٤٨] وحامد عويس[٤٩] ـ الذين تكونت لديهم قناعة بوجود علاقة جدلية بين الفن والتقدم الاجتماعى والثورة السياسـية، مؤمنين ـ بدرجات متـفاوتة ـ بالفكر الاشتراكى، بل كان لبـعضهم بالفعل نشاط سياسى مباشـر أدى إلى اضطهادهم واعتقالهم سنوات عديدة منذ أواخر الخمسينات (وليم اسحق ـ داود عزيز).

وسـوف نختـار نموذجـين من أعـضـاء « الفن الحديـث » لكل من النحت والتصوير، استمر ابداعهما حتى مراحله الأخيرة مرتبطابالمجتمع وقضاياه، هما جمال السجينى وحامد عويس .

جمال السجينى:

كان منظوره في النحت منطلقا من أرضية قومية، تبحث ـ من ناحية ـ عن أحلام وتطلعات الأمة للحرية والخلاص من القهر والاستغلال والتخلف، وتبحث ـ من ناحية أخرى ـ عن جذور حضارية مصرية للرؤية الجمالية الجديدة للنحت، متأثرا في كلا الناحيتين ـ بموقف المثال مختار، ومتناقضا معه في الوقت ذاته .

فقد تأثر بما يتضمنه فن مختار من صرحية مستمدة من الفن المصرى القديم، ومن لغة الخطاب الجماهيرى فى فنه، ومن حنو على البسطاء والكاد حين خاصة فى القرية . . وتناقض معه فى البنائية الداخلية للتمثال، حيث لم تكن تناسبه الشاعرية الحالمة فى خطوط مختار، وانطواء الكتلة على ذاتها بدون فراغات أسوة بالنحت المصرى القديم، ولا النعومة المرمرية المنسابة فى ليونة، تلك التى استقاها مختار من الفن الرومانى، بل كان يناسبه أكثر التفجير الديناميكى للكتلة، والافصاح عن الشحنة التعبيرية الدرامية بداخلها، مما يستدعى مفارقته للعلاقات الواقعية فى الشكل الطبيعى، سعيا إلى بناء شكل جديد يستمد جماليته من حيوية الشحنة الدرامية فيه . . وقد وجد السجينى فى الاتجاهات الحديثة فى النحت الأوربى ما يحقق هذا المزاج، فانفتح تماما على ابداعاته المعاصرة، خاصة « هنرى مور» الذى كان يتعامل مع « الشكل» كقيمة مجردة مستقلة وكلغة قائمة بذاتها تتطلب البحث عن جماليات جديدة لها، لا تقف أسيرة للشكل الطبيعى، كما استوعب من تجربة «مور» ارتباط « الشكل الجديد » بالمحيط الطبيعى حوله، حيث تتولد علاقة جدلية بين الشكل والفراغ الخارجى، بنفس اهمية العلاقة بين الكتلة والفراغ الداخلى بها . . لكنه فى الآن ذاته ظل حريصا على أن يكون الشكل الجديد وثيق الصلة بخصوصية المكان ـ متمثلة فى الطابع المحلى للعناصر التشكيلية وايجاد حلول للكتلة تتلاءم

معها ـ وخصوصية الزمان . . متمثلة فى البعد التاريخى لمصر وارتباطها بالأمة العربية وبالرموز الحضارية والاجتماعية والثقافية الدالة عليها .

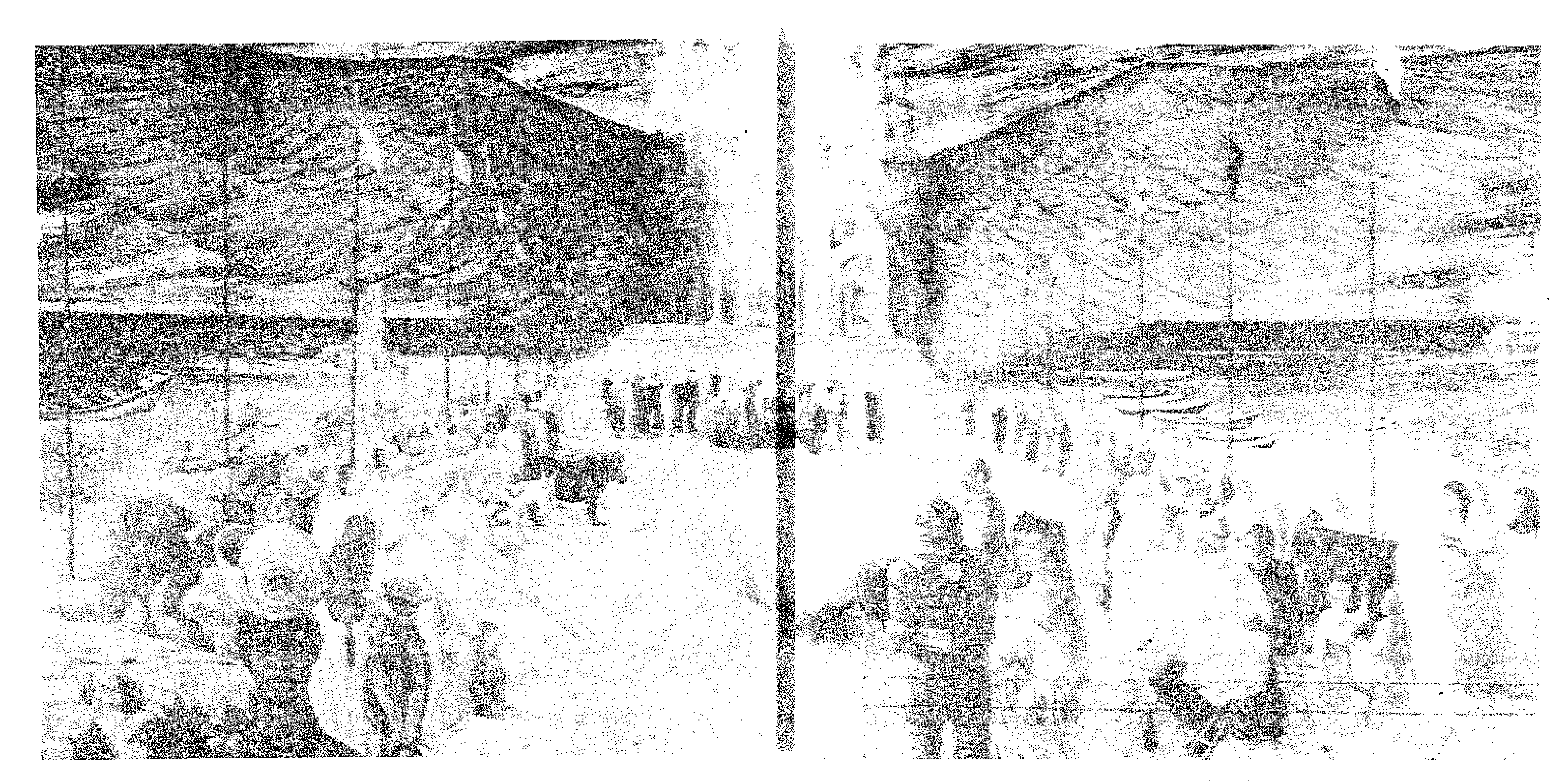
بهذة العوامل مجتمعة تبلورت الشخصية الفنية للسجينى، تلك التى فتحت الطريق أمام أجيال جديدة فى حركة الفن المصرى الحديث .

محمد حامد عويس :

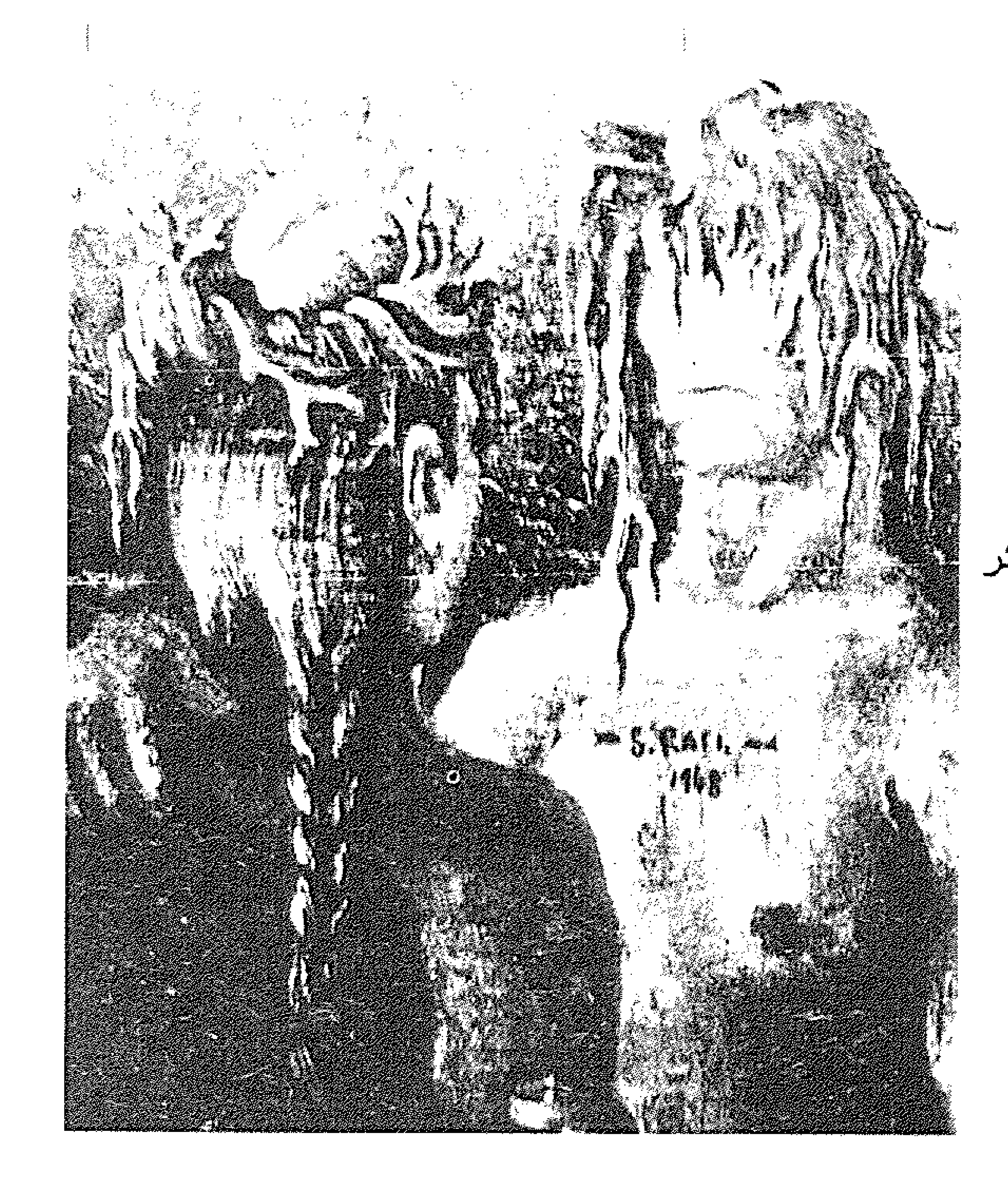
يعد اكثر الفنانين ارتباطًا بواقع الطبقة العاملة ومعاناتها، وايمانا بمستقبلها وقدرها فى قيادة حركة التقدم الاجتماعى . . وكان متأثرا فى بداياته قبل ١٩٥٢ بحركة الفن الواقعى فى المانيا، وبعد الثورة أصبح اكثر اطلاعا على اعمال المدرسة الواقعية الاشتراكية فى أوربا الشرقية، ومن ثم أصبح أكثر قناعة باختياره الفنى والفكرى، واتاح له التعرف على مدرسة الفن الاجتماعى بالمكسيك مزيدا من القدرة على بلورة اتجاهه على نفس الطريق .

ومن ثم كانت لوحاته مرادفة للأحداث والتحولات الثورية والاجتماعية فى مسيرة ٢٣ يوليو، بل ومبشرة بمستقبل مشرق للشعب الذى تتضافر طبقاته المنتجة لتحقيقه وتقف متماسكة ضد القوى المعادية لها .

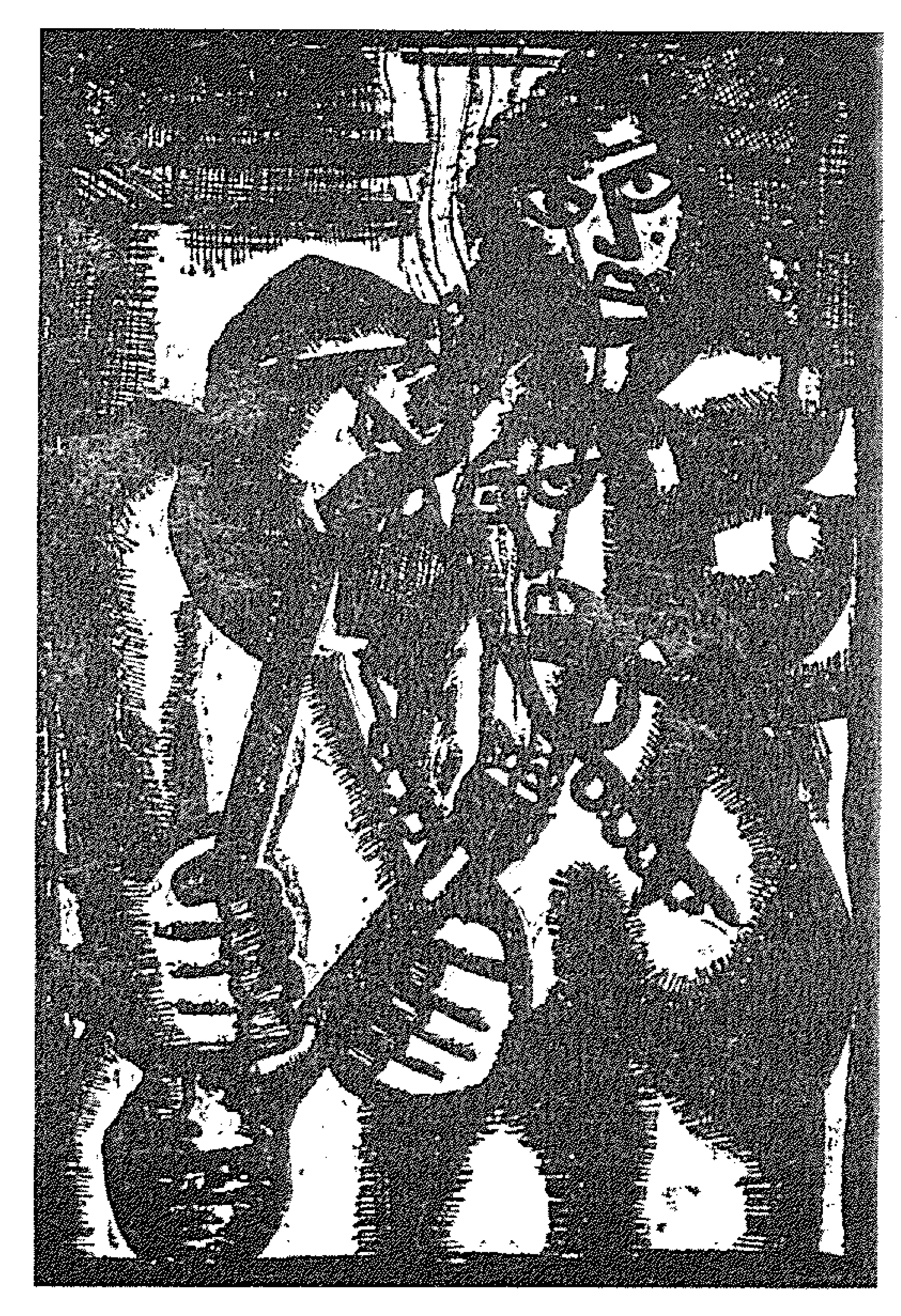
واتخذ لتحقيق هذة المضامين أسلوبا فنيا قادرا على التلاقى مع الجماهير دون حواجز ثقافية، وهو أسلوب أقرب إلى المثالية الملحمية والتبسيط الفطرى والعناصر الشعبية . . . وعلى الرغم من هذا الاتجاه الواقعى ومن درجة القرابة بينه وبين الاتجاه التقليدى الاكاديمى ـ فانه لم يقع فى أسره، وذلك بما حققه من صرحية، وحس أسطورى، وخيال يرتفع باللوحة فوق الموضوع المباشر والواقعى، ومع تطور مراحله أصبح أكثر ميلا إلى الرمزية والاختزال والبنائية الراسخة .



عبدالهادى الجزار - السلام (تصوير)



سمير رافع - عش الطائر
(تصوير)

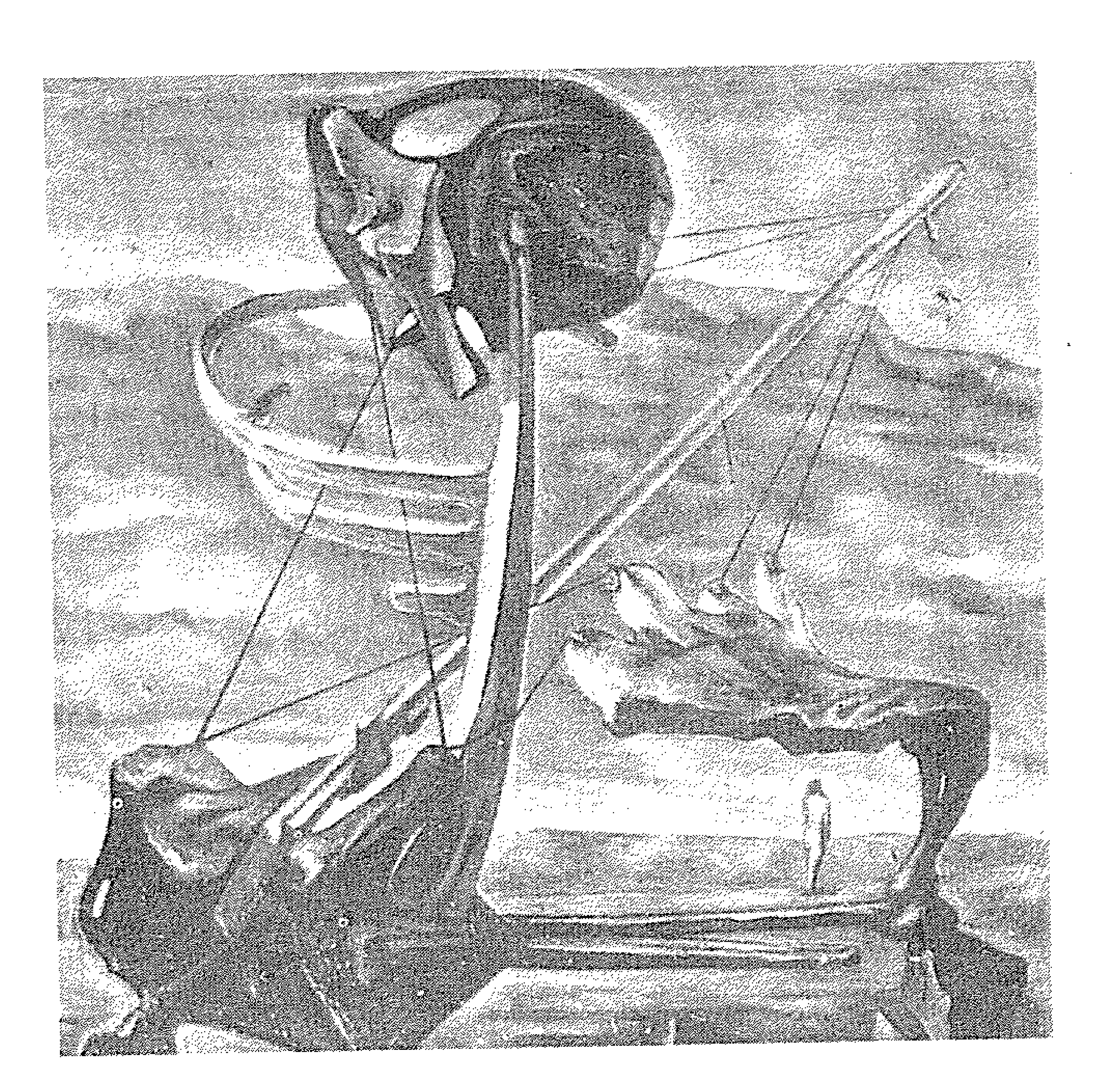


كامل التلمساني - القهوة (رسم بالحبر)

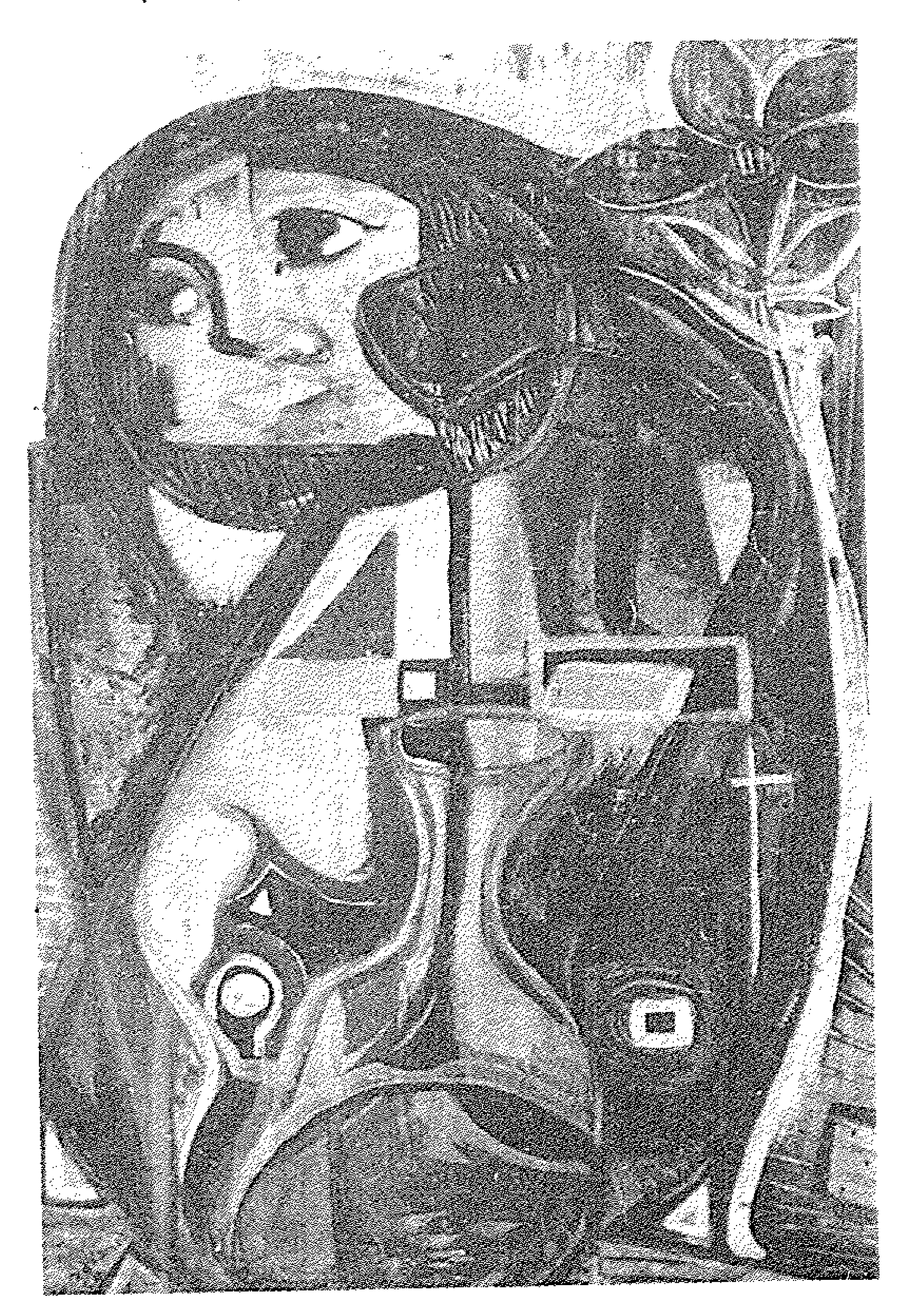




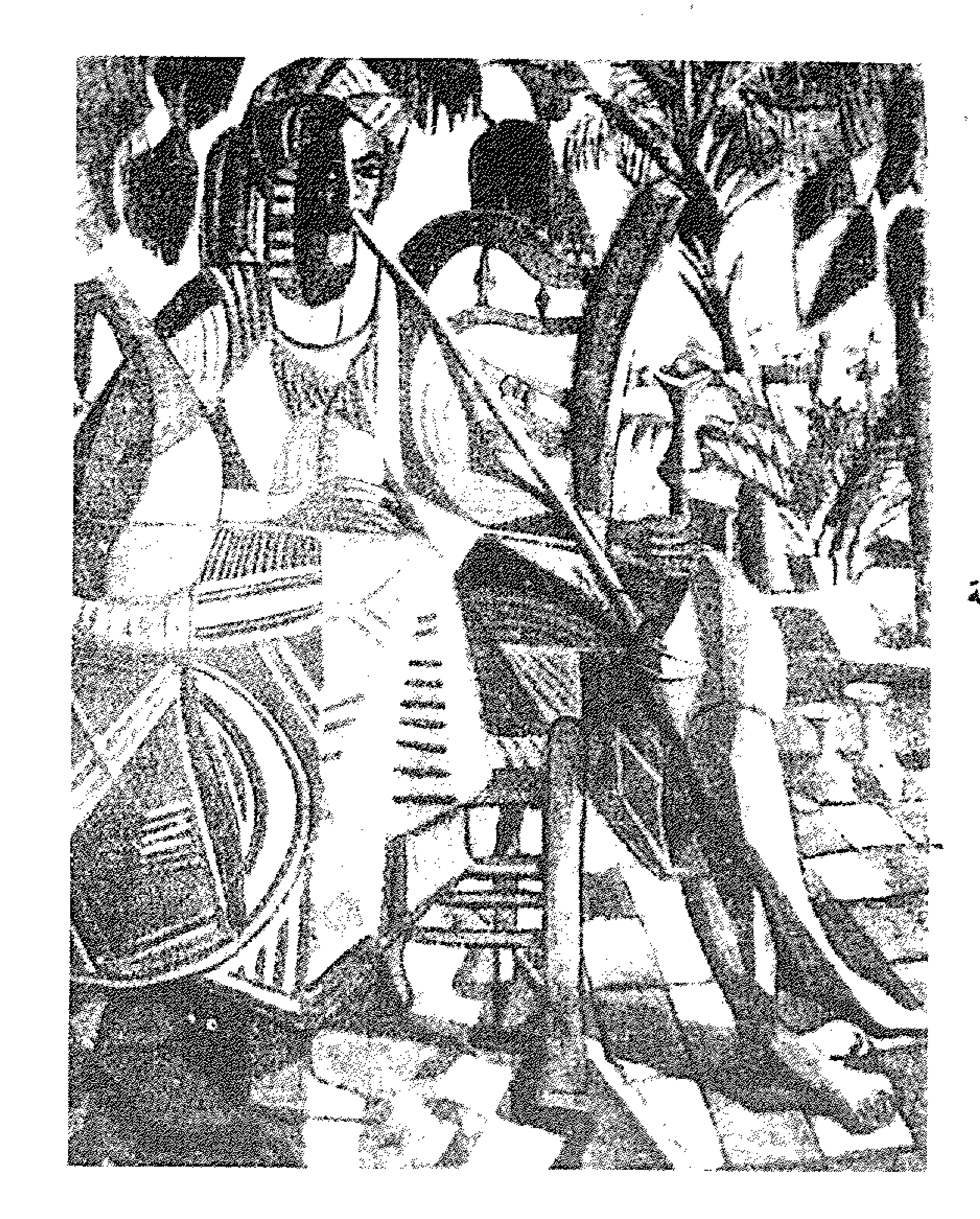
حامد نوار - الطيور (رسم بالحبر)



رمسيس يونان - على سطح الرمال (تصوير)

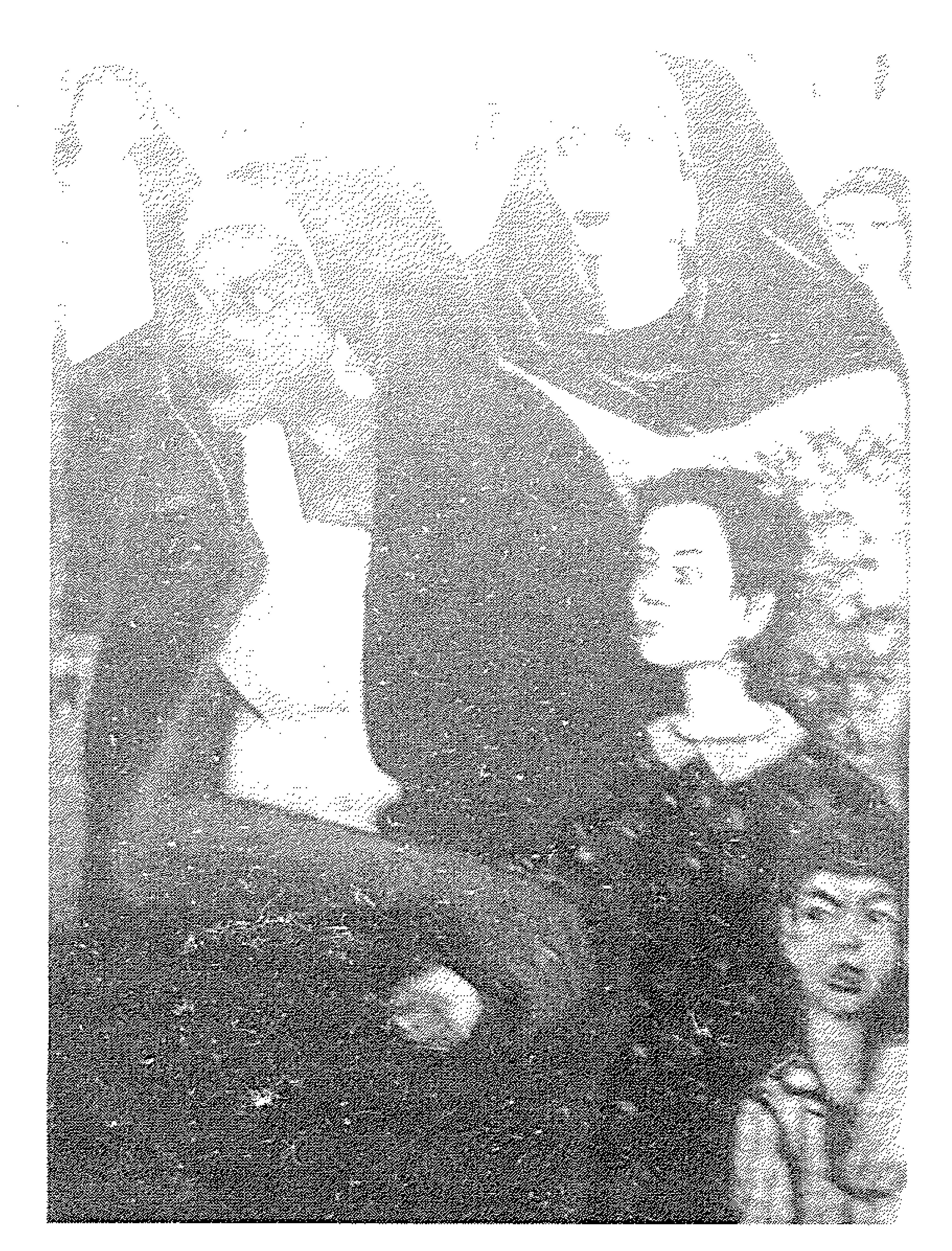


فؤاد كامل - تكوين (تصوير)

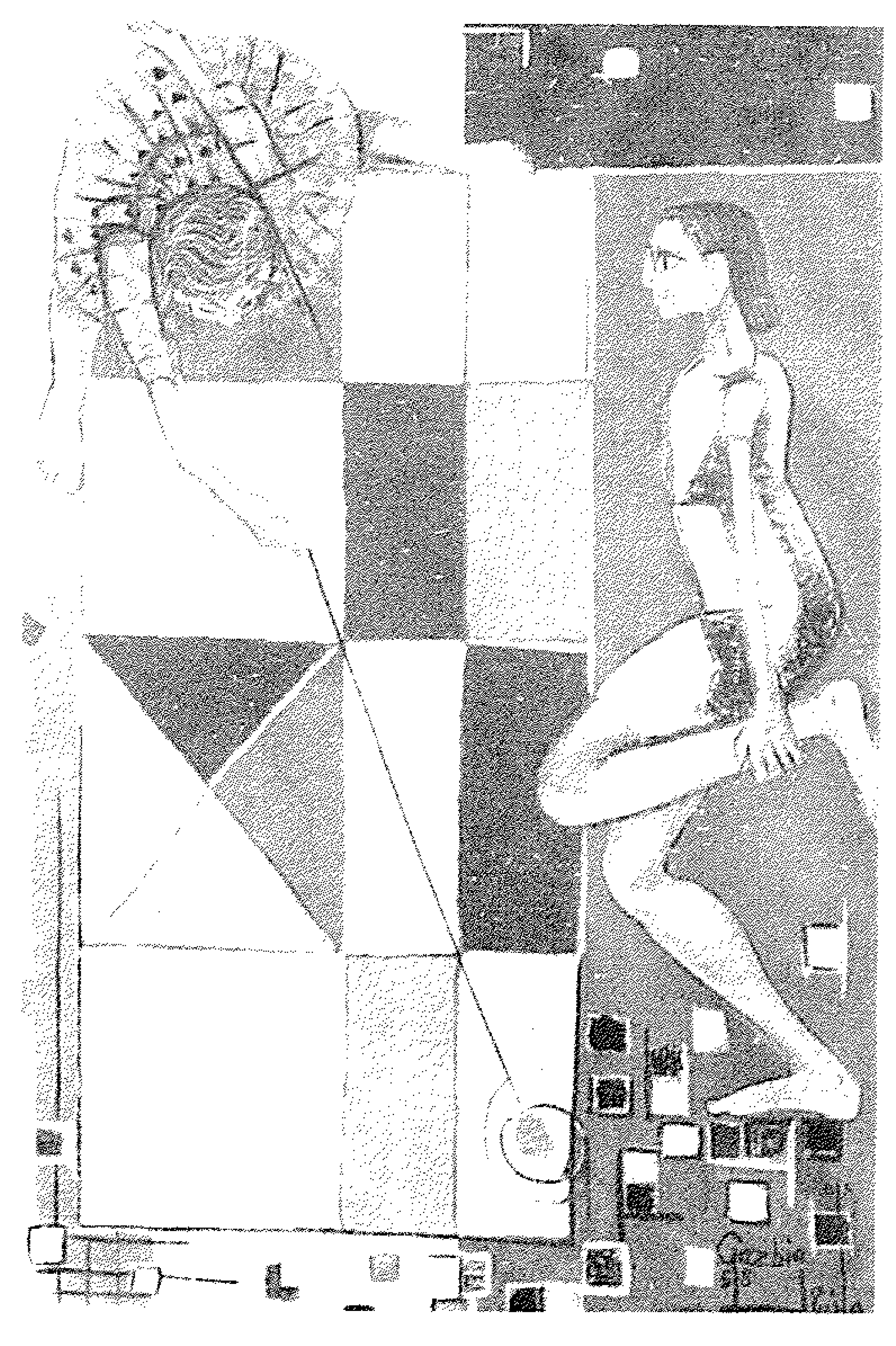


صلاح يسرى ـ الشيشة

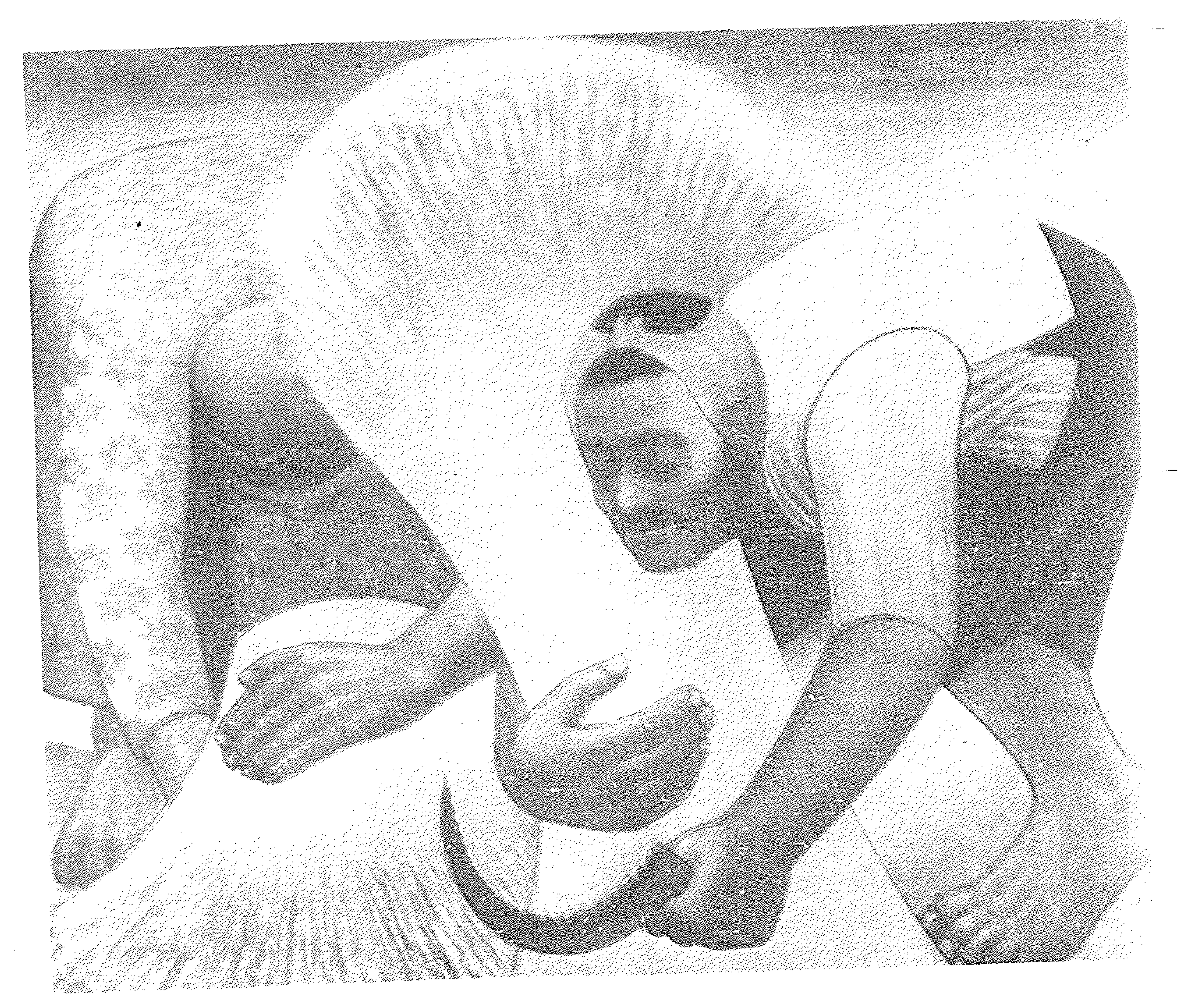
(رسم بالحبر)



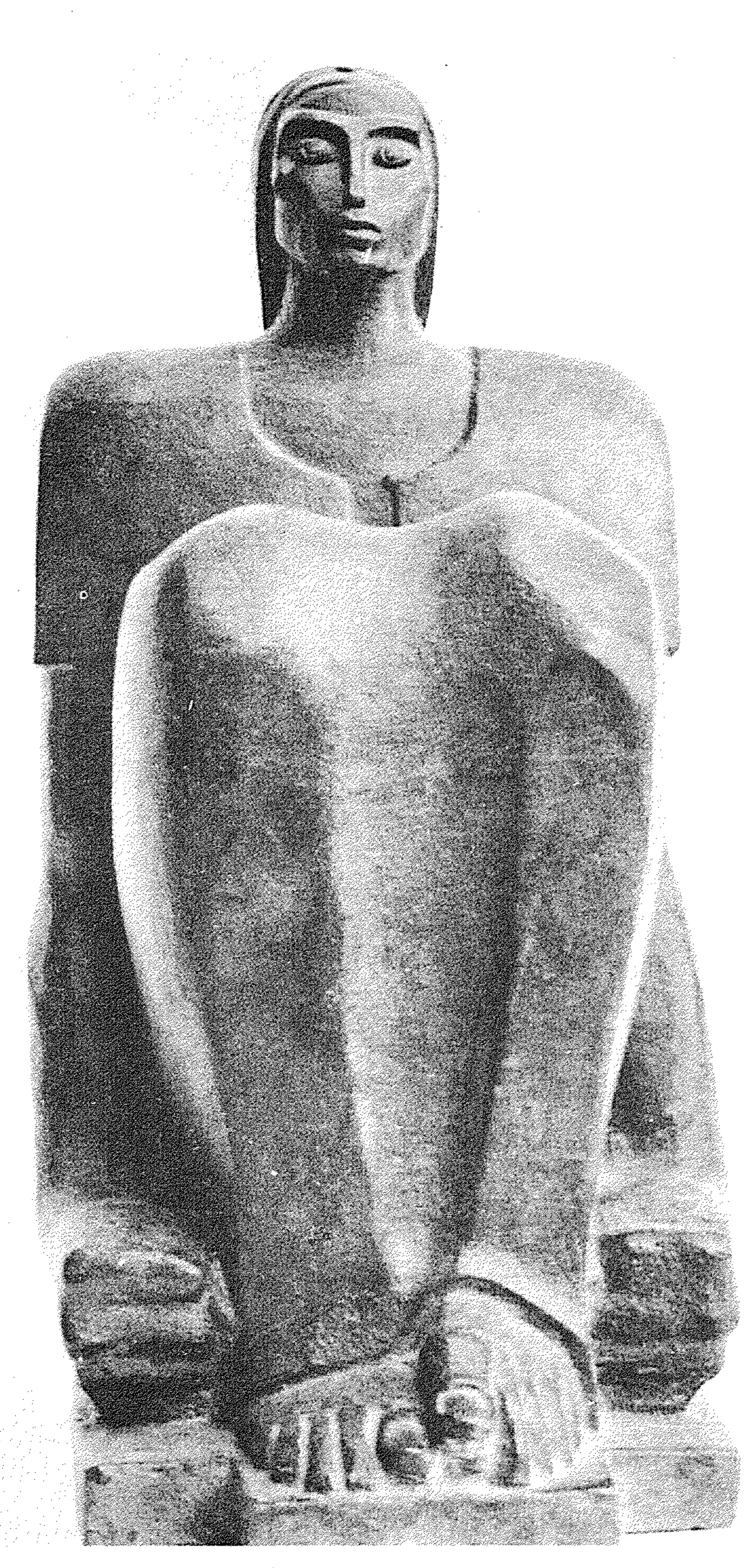
يوسف سيف ـ إلى المدرسة (تصوير)



جاذبية سرى ـ لعبة الحجلة (تصوير)



محمد حامد عويس ـ الحصاد (تصوير).



جمال السجينى - الفلاح والأرض

الفصل السادس

تنويعات على وتر المجتمع

بعيدا عن التجمعات الفنية المنظمة أو المرتبطة بالايديولوجية، بقى عدد من الفنانين من جيل الوسط آثروا الاستقلال والوقوف كأفراد فى خضم الحركة الفنية والاجتماعية، لكنهم ظلوا منشغلين - بشكل أو بآخر - بالواقع الاجتماعى، يعبرون عنه برؤاهم المتميزة

اتخد بعضهم السبل الآمنة - أسلوبا وتعبيرا - مواصلين الانتاج بأساليب من سبقوهم من الرواد، وقلة محدودة اختارت سبيل التمرد والابتكار الاسلوبى لشق طريق جديد ولو كان محفوفا بالمخاطر .

واتخذ البعض الآخر أن يبلغ رسالته الفنية بمد قنوات مفتوحة تجعله على صلة يومية بالجماهير، مثل الصحافة والمطبوعات وجدران المبانى العامة والمرافق الحيوية والحدائق والطرق الرئيسية .

وكان للفنانة المصرية مكانة با رزة فى صرح الفن المرتبط بالمجتمع عبر مختلف القنوات سواء كانت جماعات فنية أو سياسية أو كأفراد .

وغنى عن البيان أن كل هذة التنويعات - التى سنحاول القاء الضوء على كل منها - لم تكن جزرا منفصلة عن بعضها البعض، بل كانت كشرايين الجسد الواحد، تتضافر لنقل الدماء من القلب إلى سائر الأعضاء، كل بما يُسِّر له .

١. فنانون متمردون :

حامد عبد الله : [٥٠]

كان من أجرأ المتمـردين على الأكاديمية والجمود فى حـركة الفن المصرى، ولم يكن فى ذلك سليلا لاصحاب « الفن والحرية» بل كان موازيا لهم، ان لم يكن سابقـا عليهم (حيث تتـوفر لدينا أعمال ثـورية ناضجة من انتاجـه تحمل تاريخ ١٩٣٣ وكـانت سنه آنذاك ١٦ عـاما). ولـعل حـسـه المبكر بالتـفـرد والاستقـلال هو ما حال دون ارتباطه بأية جمـاعة، وقد علم نفســه بنفسه فى مدرسة الـطبيعة والبـيئة الشعبـية والزراعية منـذ صباه، متأثرا ـ إلـى حد ما ـ بالفنان راغب عياد والمدرسـة التعبيرية الاوربية، حـتى أصبح بمقدوره أن ينشئ مرسما لتعليم الهواة فى الاربعينات،والتحقت به فنانات أصبحت لهن فيما بعد مكانتهن الكبيره، مثل تحية حليم[٥١] وانجى أفلاطون [٥٢] وزينب عبد الحميد وصفيـة حلمى حسين [٥٣] . . وكان لتعاليمه أكبر الأثر ـ فنيا وفكريا ـ فى ارتباطهن بالواقع وتعبيرهن عـن أفكار اجتماعية وسياسية بصـيغ جديدة تستمد نبضها من جماليات البيـئة المصرية والتراث الفرعونى والقبطى، جنبا إلى جنب مع وتائر الفن العالمى الحديث .

وبالنسبـة لتجربته الشـخصيـة فقد سارت فى هذا الطريق إلى أقـصى مداه وأصبح ملتزمـا بقضايا الوطن والمجتمع، صـائغا لغته التشكيليـة المتجددة من معطيـات البيئة والتـراث، سيما من رسـوم النسيج القبطى، بما فيـها من فطرة وتعبـير وتحوير لنـسب الاجسام، وبما فـيها من تجـاوز للمنظور الهندسى، مما جعـلها تتـعايش مع اتجـاهات الفن الحديث، مـحتـفظة فى ذات الوقت بروح شرقية .

وقـد ظل عبـد الله أحد رواد الحـداثة الفنيـة بمصر حتـى عام ١٩٥٧ حـين غادرها إلى أوربا واستقـربها اكثر من عشرين عاما، وحـتى خلال فترة وجوده بالخارج واصل رسـالته التجديدية مـرتبطا بالتراث (من خلال حـروف الكتابة

العربيــة التى يعد أحد أوائل الفنــانين العرب فى توظيفــها فى لوحات عــصرية تحمل فى نفس الوقت مضامين سـياسية واجتماعية) ومغــرما أيضا باستكشاف خامات جـديدة للوحة تحقق ملامس مـتنوعة غير تقليديــة، فأضاف إلى سطح اللوحة قطعا من الخيش والجوت والفيبر جلاس والورق المكرمش . . الخ، كما استخدم وســائط لونية غربية مثل القــار ومشتقات البلاسـتك، متطلعا إلى أن يحصل من خلالــها على سطوح مجعدة ومــشققة وبارزة وغــائرة، تساعد فى تكثيف الشحنة التعبيرية الدرامية بقدر ما تثرى الرؤية الجمالية .

وبقــدر ما أتقن فى بداياته الفنيــة التصــوير على اسس المدرســة الانطباعــية وبقدر ما أجــاد التعبيــر العفوى ومعــالجة الشكل وفق منطق الفطرة الشعــبيه، وبقدر ما آمن بتوظيف الفن لخدمة اهداف اجتماعية وسياسية وعمل على تحقيق تلك الرسالة بانتــاجه، فان ولعه الشديد بالتــجريب التقنى والعلاقــات البصرية بصياغاتها الغربية المتأثرة إلى حد بعيد باتجاهات الفن الغربى، قد حدد امكانات التفــاعل بين أعماله وبين المجتــمع إلى درجة كبيــره، وجعلها أكثــر تأثيراً فى المشتغلين بالفن التــشكيلى كمحرك فى اتجاه الحداثة، كمــا كان لاغترابه الطويل عن مصــر دور أساسى فى افتــقاد التواصل بيــنه وبين المجتمع المصــرى خلال عقدين صاخبين بالصراعات والتغيرات الاجتماعية والسياسية .

صلاح طاهر :

لقد أمضى منذ تخرجه فى مدرسة الفنون الجميلة العليا ١٩٣٤ ما يقرب من ربع قرن يمارس ـ التصــوير بالأساليب الشائعة (من اكاديمية وانطبــاعيه) شأنه شأن أغلب ابناء جيله، متســقا مع الذوق السائد ثقافيا واجتماعــيا، كما كانت أغراضه التصويرية تدور فى نفس المجــال التقليدي، من رسم البورتريه والمناظر الطبيعية والموضــوعات البيئية . . . ثم فجأة ـ فى أواخــر الخمسينات تحول إلى التجريد الحر للمساحات والخطوط والالوان معطيا ظهره للموضوع الاجتماعى، ناشدا بناء مــوسيقيــا مركبا مــتعدد الطبقــات، لكنه فى الحقيقــة لم يعط ظهره

للمجتمع تماما، فقد أصبح الحس البيئى هو الهاجس المتغلغل والمتذبذب عبر طبقاته اللونية ودفقاته الخطية المندفعة، وهى تعبير عن صحوة اجتماعية انفعل بها الفنان وتحمس لها مع المد التقدمى أواخر الخمسينات، مشاركا بذلك فى المشروع النهضوى للمجتمع .. وقد استقر منذ الستينات عند صيغة تجمع بين التجريدية والتشخيصية، بأسلوب ايجابى يتيح للمشاهد المشاركة فى خلق عالمه ومشخصاته ومعايشتها، عبر تقنية جريئة فى استخدام الملامس والعجائن اللونية، بجرات أمشاط عريضة حرة الحركة، ونستطيع أن - نتلمس رؤاه الاجتماعية فيما توحى به بعض أشكاله الفنية الممشوقة من تجمعات بشرية ذات أزياء ريفية وشعبية، وهى تندفع فى اقدام او تتسامق كالعمالقة او تتنامى كالاشجار معبرة عن معانى رمزية، وقد نراها تتحرك على خلفيات من عمائر اسلامية وأماكن ذات صلة بالواقع، وان كانت تحلق فى أجواء خيالية .

واذ تبدو فى تجربته التحديثية ظلال قوية من الاتجاهات الغربية الحديثة تحول بينها وبين الوصول إلى قطاعات عريضة من الجمهور وتضعها فى اطار فن النخبة، فانه - بروح الانطلاق المتوثبة لتخطى الثوابت والجوامد - يستنهض قوة الدفع فى المجتمع للحاق بالعصر الحديث .. بلغته وديناميته .

٢. قنوات مفتوحة على الجماهير :

بعد الدور الذى لعبه محمود مختار فى العشرينات لا نتقال الأعمال الفنية إلى الأماكن المفتوحة وسط زحام الجماهير، والدور الذى لعبه رمسيس يونان وجماعة الفن والحرية فى الأربعينات لتثقيف العين والشعور من خلال الصحافة والمطبوعات، شهدت الحركة الفنية فى مصر روادًا آخرين عملوا على مواصلة هذا الطريق، فكان منهم من كرسوا سنوات عطائهم الفنى - أو أغلبها - لمحو أمية العين تشكيليا، مستفيدين من تطور الفنون الجرافيكية والطباعية - وفن الاخراج الصحفى، وكان منهم من وظف طاقاته لانتاج أعمال نحتية او تصويرية تجمِّل الأماكن العامة والحدائق والطرقات، أو تجمِّل المبانى الحكومية ذات الصلة بمصالح الجماهير اليومية، وهكذا تحولت تلك المرافق إلى صروح جمالية فى الهواء الطلق تخاطب أبصار المواطنين كلما مروا عليها . . ولا يعنى انشغال هؤلاء وأولئك الفنانين بتوصيل فنهم عبرتلك القنوات أنهم اقتصروا عليها، فلكل منهم اسهاماته الفنية الغزيرة من خلال القاعات المغلقة، وهى التي شكلت بنيانه الفنى المتين الذى أهله فيما بعد لارتقاء الصروح الفنية الشاهقة .

الحسين فوزى :

يعد الحسين فوزى أحد أهم جسور التواصل الاجتماعى للفن فى مصر، سواء من حيث الموضوع أو من حيث الأسلوب أو من حيث قناة التوصيل والانتشار . .

فقد ارتبطت بداياته فى التصوير الزيتى فى الثلاثينات والاربعينات بجو الحارة الشعبية والتعبير عن الروح الخاصة للمنزل المصرى فى تلك الأجواء، من خلال عادات اجتماعية مثل الدلاَّلة والخاطبة والسقَّاء، يعالجها بواقعية كلاسيكية، ثم انتقل بمائياته ورسومه الملونة وغير الملونة إلى الطبيعة الريفية وحياة الفلاحين والصيادين، يعبر عنهم فى احتفالية بالعمل والحياة، بحس

شرقى زخرفى يعشق التفاصيل والنمنمة، وانشغل زمنا بتصوير المساجد والآثار الاسلامية مستخدما الألوان المائية بحس بنائى رصين ووقار كلاسيكى يقارب القيم التصويرية لدى فنانى الحملة الفرنسية على مصر، لكنه يتجاوزها بما تشمله رسومه من حس روحانى شرقى صميم ... وقد كان اختباره فن الجرافيك ليتخصص فيه وينشىء من أجله قسما جديدا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٣٤ بعد عودته من بعثته إلى فرنسا تأكيدا لتوجهه الاجتماعى، لما يمثله هذا الفن من قدرة على النفاذ إلى المجتمع بوسائل الطباعة الجرافيكيه.. وهذا هو ما استثمره الحسين فوزى على مدى نصف قرن بنجاح أكيد، حيث انتشرت رسومة الصحفية لروايات كبار الكتاب من خلال أكثر الصحف والمجلات انتشارا، وأكسبته شعبية واسعة، لما اتسمت به من واقعية وحس فانتا زى رقيق يناسب كافة مستويات التلقى والتذوق بالمجتمع، كما يناسب الرؤى الأدبية فى القصص التى عبر عنها فى رسومه وخاصة أعمال الأديب الكبير نجيب محفوظ.

حسين بيكار:

ويعد بيكار جسرا آخر من نفس الطراز قام بنفس المهمة فى الربط بين الفن والمجتمع، فمنذ بداياته الأولى جعل همه السعى لابتكار صيغة جمالية يقبلها المواطن العادى كما يقبلها المثقف الذواق للفن، ونجح فعلا فى الوصول إلى هذه الصيغة، التى اتسمت باحترام العنصر الإنسانى كبطل أساسى فى لوحاته، سواء كبورتريه أو كتكوين، محققا بملامسه الناعمة وخطوطه الانسيابية وألوانه الشفيفة ومساحاته الزخرفية هارمونية حالمة، استطاع من خلالها تجاوز النزعة الأكاديمية الجافة التى تلقاها على أستاذه أحمد صبرى، كما تجاوز الوصفية الدارجة للتسجيليين، الى نوع من الطرب الغنائى التشكيلى الذى يشبع العين والشعور فى لوحات تتغنى بقيم العمل وجمال المرأة، وتدعو الى التسامى العاطفى والتواصل الإنسانى، محققا رسالة تربوية هامة للفنان تجاة المجتمع، استعان على إبلاغها بالكلمة المطبوعة إلى جانب اللوحة.

عبدالسلام الشريف:(٥٤)

يتواكب مع بيكار ـ على نفس الطريق ـ ابن جيله ورفيق رحلته ـ عبدالسلام الشريف. . . فإلى جانب لوحاته الزخرفيـة التى تستوحى الروح الشعبية بحس يميل الى التـبسيط والصراحـة، كرس حيـاته لترقية ذوق المشـاهد ـ من خلال القنوات الصحفيـة العديدة التى عمل بها مشرفا فنيا بتـقديم أعمال الفنانين الى القراء عـبر صفحـاتها، التى تحولت على يديه الى مـساحات تشكيلية أنيـقة، كانت بمـثابة مدرسـة لفن الإخراج الصـحفى خـرّجت أجيـالا من المصمـمين والرسامين.

٣ ـ فن الهواء الطلق:

وفى مجال تجميل المبانى العامة والأماكن المفتوحة فى الهواء الطلق، نلتقى بكوكبة من الفنانين، أعتمدوا غالبا على الأساليب الأكاديمية، أو الأنطباعية، منطلقين من إنجازات الرواد (خاصة صبرى وناجى وكامل فى التصوير، وبدايات مختار فى النحت)، أما موضوعاتهم فهى محملة بمضامين متصلة مباشرة بالواقع الاجتماعى أو بالأحداث التاريخية، وربما أستطاعوا ـ بسبب بساطة لغتهم الجمالية وبعدها عن التعقيد، وأرتياطها بالتجمعات الجماهيرية ـ أن يكونوا حلقة أتصال هامة وضرورية بين الفنان والمجتمع، ومن ثم فليس لناقد منصف أن يتجاهل دورهم، برغم أنهم لم يقدموا إضافات تضعهم على الخريطة الإبداعية.

من هؤلاء فى التصوير: **حسنى البنانى**[٥٥]، **عبدالعزيز درويش**[٥٦]، **أمين صبح**[٥٧]، وفى النحت: **أحمد عثمان، منصور فرج، فتحى محمود.**[٥٨]

● بالنسبة للمصورين منهم، فقد مكنتهم معايشتهم للحياة اليومية للشعب من صقل حاستهم الوصفية للبيئات المصرية ومن اتخاذ نماذجهم الفنية من البسطاء، كما كان تمكنهم الحرفى فى الهندسة البنائية للتكوين وفى استخدام الوان الفريسك الجيرية وتحكمهم فى أصول الرسم والمنظور والظل والنور والنسب السليمة للأشخاص.. كان ذلك كله هو جواز المرور لهم لارتقاء الجداريات الشاهقة لعدد من المبانى العامة بالقاهرة والمحافظات وثيقة الصلة بحياة المجتمع، منها ـ على سبيل المثال ـ جداريات مجمع المحاكم بشارع الجلاء فى القاهرة (قام برسمها الفنان درويش وآخرون) وجداريات سنترال العتبة (قام برسمها الفنان البنانى وآخرون) وواجهات بعض محطات السكة الحديد بأقاليم مختلفة ·أشترك فيها أمين صبح وآخرون)... وكانوا بذلك متلائمين مع توجه اجتماعى وثقافى عام ازدهر ابان الستينات واستمرت أصداؤه حتى أوائل السبعينات.

● وبالنسبة للنحت، فقد كانت أستاذية المثالين فى فهم القيم الصحيحة لفن النحت الى جانب القيم الأكاديميه، واستيعابهم للتراث المصرى القديم، وأستفادتهم من تجربة مختار فى المنحوتات الجدراية والميدانية - قد مكنتهم من اتخاذ أقصر السبل للوصول بالنحت الى الهواء الطلق، ومن التلاحم مع قطاعات عريضة من الشعب، مبشرين بأستعادة المكانة المفقودة للفنان المصرى فى مجتمعه.

وجدير بالذكر أن هذا الاتجاه قد بدأ فى مصر منذ الأربعينات عند الاستعانة بالنحاتين الكبيرين **أحمد عثمان ومنصور فرج** فى نحت واجهات حديقة حيوان الجيزة وواجهات بعض محطات قطار خط كوبرى الليمون - المرج، التى ما تزال تطالعنا بقوتها وصرحيتها وحلولها الفنية الجريئة حتي اليوم، ثم استمر هذا الاتجاه في الخمسينات والستينات علي يد **فتحي محمود** في واجهات مبني الغرفة التجارية بميدان باب اللوق بالقاهرة، ومبني نقابة الصحفيين وبعض التماثيل في حدائق الإسكندرية وعلي كورنيشها، هذا فضلا عن منحوتات **محمد أمين عاصم**[٥٩] الصرحية للسد العالي . . . والمجال لا يتسع لاستعراض هذه الأعمال أو رصد أعمال لفنانين آخرين في نفس الاتجاه الذي كان يبشر بظهور مدرسة مصرية في الفن الصرحي الجماهيري، لكنها لم يكتب لها - مع الأسف - التطور والاستمرار. وليس من الصعب - علي أي حال - تفسير هذا التوقف، ذلك أن الدولة كانت صاحبة الاتجاه الى التجميل المعمارى والميدانى، وكانت المتكفلة بالإنفاق عليه بتكليف الفنانين بعمل مشروعات ضخمة من خلاله، بل إنها أعدت بالفعل مشروع قانون (صدر من أجله قرار جمهورى) ينظم هذة المشروعات ويعتبرها الزامية على كافة المبانى العامة فى مصر. . لكن مع التحولات السياسية والاجتماعية (الثقافية بالتالى) منذ السبعينات، توقف التكليف من الدولة، وتوقف صدور القانون، فتوقف الفنانون بدورهم عن الاستمرار فى أنتاج الأعمال الصرحية، ولو كنماذج مصغرة قابلة للتكبير، وهو أمر يرتبط - بالنسبة لهم - بالقناعة الثقافية والفكرية الجديدة فى الساحة التشكيلية التى تحركت بدورها - مع التحولات السياسية والثقافية - الى توجهات أخرى بعيدة عن الارتباط بالجماهير.

٤ـ أكاديميون. إنطباعيون:

يرتبط أسلوبيا بهذه الكوكبه، جانب من الفنانين الذين آثروا ـ كذلك ـ السير فى الدروب المعبدة ومن القواعد والأنماط الأكاديميـة والانطباعية، مبتعدين عن المخاطرات الأسلوبية الجديدة أو البحث فى الجذور، ومترفعين ـ فى الوقت ذاته ـ عن الخوض فى الأتجاهات ـ العـالمية المعاصرة، لكنهم جعلوا من أهتـماماتهم التـوجه الى المجتـمع والتـفاعل معـه بطريقـتهم الخـاصة من خلال المـعارض والصالونات والفنادق الكبرى وغـيرها، مفضلين فى لوحاتهم وصف البـيئات الطبيعية (ريفيـة أو ساحلية)، أو العزف على عنصرى المرأة والزهور، بنوع من الرشاقـة الأنطباعـية والهمـس الشاعرى، واللمـسات اللونيـة الموحيـة بالضوء والهواء، أو تصويـر الشخصيات العـامة والخاصة «البـورتريهات» مكملة بذلك أيضا طريق من سبقهم من جيل الرواد.

على رأس هؤلاء يقف المصـورون كامل مـصطفى [٦٠] وشفـيق رزق[٦١] وصدقى الجـباخنجى [٦٢]وصبـرى راغب[٦٣] والمثـالون كامل جـاويش[٦٤] وعبدالحميد حمدى[٦٥] وعبدالقادر مختار[٦٦].. (وتوجد تحت كل نوع منهم بالطبع قائمة طويلة من الأسماء الأخرى).

وإذا كانـت أعمـالهم تلبى ـ بالدرجة الأولى ـ احـتيـاج شريحـة الصـفوة لاستكمال الأبهـة الاجتماعـية أو الزينة المنزلية، فليس ثمة مـا يمنع أن يتلاقى هذا الاحـتـياج مع احتـياجات الشـرائح الدنيا فى المجتـمع الى إشباع ذائقـتهم الجمالية، بما يمنحه لهم هذا الفن من وسادة ناعمة حـانية يسترخون فوقها بعد معاناة، وهو على كل حـال لون من الفن موجود ومرغوب فى أى حـركة فنية متعددة الأتجاهات، وهمزة وصـل سلسة بين المدارس القديمة المبسطة والمدارس الحديثة المركبة.

٥. فنانو البيئة والتراث:

على صعيد آخر فى الحركة الفنية ـ بعيدا عن الجماعات والأيديولوجيات والقنوات المفتوحة على الجماهير ـ ازدهر تيار هام من الفن الاجتماعى منطلقا من تأكيد الارتباط بالتراث الفرعونى والإسلامى والشعبى، ومتصلا ـ فى الوقت ذاته ـ بتيار الحياة اليومية فى البيئات الشعبية، وتتراوح اجتهادات الفنانين فى هذا التيار بين الكلاسيكية النابعة من ـ تراث الفن المصرى القديم، وبين التصميمية الزخرفية والبساطة الفطرية المتمثلة فى الفنون الفلكلورية، وبين بعض أوجه الحداثة فى الأساليب الأوربية .

لكنها ـ بشكل عام، تسعى جميعا إلى تأكيد الهوية المصرية والعربية فى الفن.

فى مجال النحت، تبرز انجازات كل من **محمود موسى**(٦٧) و**عبد البديع عبدالحى**(٦٨) خاصة فى النحت المباشر فى الأحجار الصلبة، فيما يعد احياء لتقاليد النحت المصرى القديم وارتباطا بالواقع المعاصر معا ، وانضم اليهما **محيى الدين طاهر**(٦٩) كتنويع مختلف على لحن أساسى، وسواء على مستوى الاسلوب أو مستوى الموضوع نجد قنوات الاتصال مفتوحة بينهم وبين المجتمع، ومع الاختلاف الفنى لكل منهم عن الآخرفان ما يجمعهم هو الرصانة الكلاسيكية بسماتها التاريخية، سواء فى المصرى القديم أو الأوربى متضمنة قبسا من الروح الشعبية .

ففى منحوتات « موسى » نجد أن توازن الكتلة وترديد الخطوط يتخذان طابعا هندسيا منتظما، ويعمد الفنان إلى اختزال التفاصيل والتحام الكتلة والمبالغة فى ضخامة الأطراف وقصرها، مع ما يضفيه عليها من مسحة فطرية تذكرنا بالنحت البدائى . . وعلى صعيد الموضوع نجده يحتفى بالمخلوقات الضعيفة والرقيقة المرتبطة بحياة الناس اليوميه، على الرغم من قوتها وصلابتها النحتية، مثل الحمامة والسمكة والماعز، إضافة إلى الآدميين البسطاء فى رمزيتهم لمعانى الحنان والأمومة والتضامن .

وفى منحوتات « عبد البديع » تواجهنا سمتها العملاقية ولو كان التمثال صغير الحجم، وهو يحترم النسب والتفاصيل الواقعية لكنه يحتفظ برصانة الكتلة الفرعونية وسيمتريتها وتوازن اجرامها، وتتنوع موضوعاته بين الوجوه البشرية والحيوانات الاليفة والطيور، يعالجها فى نعومة حتى تخرج فى النهاية مصقولة لامعة، متجاوزا باقتدار الخيط الرفيع بين الاكاديمية والكلاسيكية .

وفى منحوتات محيى الدين طاهر يعتمد التمثال على الخطوط الانسانية الرشيقة، وعلى الفراغات البينية اللينة بين الكتل، بما يسمح بتحقيق نوع من الحركة الراقصة ومن الحوار البصرى بين الآجرام وبين الفراغات المفتوحة على الضوء فيما بينها، يضاف إلى ذلك اهتمام الفنان بالتفاصيل الواقعية فى الوجوه والنسب والاطراف، ـ يعالجها برقة وحساسية تتخطى الاكاديمية وتستوحى فن مختار . . من هذا كله يتشكل أسلوب مناسب تماما لطبيعة الموضوعات التى يعالجها الفنان، من مرح البنات إلى لعب الحجلة إلى التكوينات البسيطة التى تخلو من الصراع والخشونة وتحفل ببهجة الحياة الشعبية وتتغنى بالاصالة المصرية، بحس يميل إلى الرقص التوقيعى .

وفى مجال التصوير، تبرز مجموعة كبيرة من الفنانين على رأسهم سيد عبدالرسول(٧٠) تتوفر فى اعمالهم ورؤاهم نفس القيم الفنية بجذورها التراثية والبيئية وارتباطها بالموضوعات الشعبية، وليس مصادفة أن أغلبهم قد أقام فترات طويلة ـ فى الخمسينات وأوائل الستينات ـ بمرسم الاقصر، وعايش الفن المصرى القديم فى المعابد والمقابر المنتشرة فى البر الغربى للنيل، بنفس القدر الذى عايشوا به الطبيعة النهرية والجبلية واستلهموا ملامحها الاجتماعية فى جنوب الوادى برموزها وانساقها الجمالية . . .

من هذة المجموعة : **عباس شهدى،(٧١) رفعت أحمد(٧٢) محمد حسنين على،(٧٣) جمال محمود،(٧٤) احمد الرشيدى،(٧٥) كمال يكنور،(٧٦) على دسوقى(٧٧)** .

وتتسم لوحاتهم بالنزعة الغنائية الصداحة بالألوان تعبيرا عن بهجة الحياة، وتمتزج فيها الأنماط الزخرفية مع التعبير التلقائى النابع من التقاليد الموروثة.

٦. الفنانات والمجتمع :

تحتل الفنانة المصرية مكانة رفيعة فى الحركة الفنية المعاصره، ونلاحظ أن الحس الاجتماعى بارز فى أعمالهن جميعا، ويرتبط أحيانا بالمضمون أو الدور السياسى، ويرتبط أغلب الاحيان بالانطباع والمعايشة التلقائية للروح الشعبية، لكنه فى كل الأحوال كان بعيدا عن أغراض الزينة البرجوازية معبرا عن عامة الناس والبسطاء، مستهديا بدعوات تحرير المرأة والمجتمع .

● فى مقدمتهن نجد الرائدة **مرجريت نخله**،(٧٨) وهى من اوائل خريجات معهد المعلمات للتربية الفنية، ومن أوائل المدرسات به ايضا، واستكملت دراستها الفنية بباريس منذ ١٩٣٦ ـ وحصلت على جوائز عديدة ابتداء من هذا التاريخ حتى وفاتها بالاسكندرية أواخر السبعينات . .

عبرت أغلب لوحاتها بأسلوب يميل إلى الانطباعية عن الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة، وعن الطبيعة والحياة المصرية، فى مشاهد العمل والراحة والزحام والصيد والاسواق والحمامات الشعبية ودور العبادة، وبقدر ما تضج هذه اللوحات بصخب الحياة. فانها مغلَّفة بالوداعة الانسانية التى تميز الشخصية المصرية، ونلمح فيها وشائج من تأثيرات التصوير المصرى القديم. ولم تكن فى انطباعيتها مقلدة للمدارس الاوربية على الرغم من تصويرها لكثير من مناظر الطبيعة فى عواصمها، بل كانت ذات طابع مصرى صميم ترك أثره على اجيال من تلميذاتها فى معاهد المعلمات .

● اما **انجى أفلاطون** :

فكانت ـ منذ ١٩٤٢ ـ الفرس الاسود المحظوظ فى سباق الحركة الفنية الجديدة، بنضجها المبكر ومشاركتها النشطة فى معارض «الفن والحرية» وعمرها ١٧ عاما، مضفية على لوحاتها السريالية حسا دراميا عنيفا ولونا زمرديا متوهجا بروح الشعر، برغم قتامة اللون الاسود الذى يتصارع معه، اذ تعبر عن رفضها لكابوس الحرب المدمرة ، لكنها كانت اكثر استيعابا للبعد

الثورى فى علاقة الفنان بالمجتمع من خلال دروس استاذها الاول **كامل التلمسانى** واستاذها الثانى - فيما بعد - **حامد عبد الله** . . وهكذا هجرت السريالية وقذفت بنفسها فى خضم الواقع وقضاياه الاجتماعية والسياسية، ليس فقط بالريشة والفرشاه، بل أيضا بالقلم والعمل الثورى والحزبى، منغمسة فى حياة الطبقات الفقيرة والكادحة، تتعلم منها بقدر ما تعبر عنها وتضىء بالوعى الذى امتلكته مناطق جديدة عليها، فى سباق تخطيها لاسوار طبقتها الارستقراطية، كما تضىء مناطق جديدة فى «اللوحة المصرية » التى لم تكن تتعامل مع المرأة المصرية الا كنموذج للانوثة والجمال الجسدى، فاذا بها تجعل بطلتها هى المرأة العاملة الشغالة المنسحقة والزوجة المقهورة تحت ظروف العوز والتخلف القيمى، فكانت لوحاتها فى الخمسينات شهادات اجتماعية دامغة للظلم الطبقى، واضافة بليغة إلى فن التصوير الواقعى، ونموذجا متقدما لتزاوج الموقف السياسى الاجتماعى مع الابداع الفنى، دون وقوع فى المباشرة والخطابة . . .

وبلغ هذا النموذج ذروته الإنسانية والجمالية معا فى لوحات تجربتها فى السجن أوائل الستينات. واذا كانت مراحلها الفنية منذ الستينات قد ارتكزت - اضافة إلى بحثها التقنى والجمالى - على مشاهد الطبيعة الريفية والصحراوية من منظور اجتماعى وصفى، فان موقفها السياسى المرتكز على واقع الطبقة الكادحة وقضايا التحرر الوطنى والاجتماعى، ظل ينشر ظله على كل ابداعها، ويقيم جسرا قويا للتواصل بينها وبين الجمهور، مستعينة بصيغتها التشكيلية التبقيعية المشعشعة بومضات النور والألوان .

● وفى خط مواز لانجى، كانت **تحية حليم** ترصف طريقا آخر نحو نفس الهدف الذى يتلاحم فيه الفن بالمجتمع، متأثرة - فى بدايتها الفنية - بأستاذها وزوجها آنذاك الفنان **حامد عبد الله**، لكننا نجد رؤيتها الجمالية اكثر التصاقا بالتراث المصرى (فرعونيا وقبطيا) وبالبيئة الزراعية وبسطاء الناس والحياة

الشعبيـة بتقاليدها وثقافـتها المتوارثة، فلم يكن ثمة فاصل بين الرؤيـة الجمالية والموقف الاجتماعى، حـتى اذا ما اقتربت مسافـة أكبر من المتغيرات السـياسية والاجتماعية بعد ثورة ١٩٥٢ عبرت عنها بشكل تلقائى بسيط دون شعارات او افتعال، مثل لوحتها عن العدوان الثـلاثى والسد العالى وتهجير النوبة والقضية الفلسطيـنية .... الـخ فنحن أمـام حس فطرى طازج يعكس عـمق الجـذور الحضارية القديمة فى أعماقـها، ويكتسى فى نفس الوقت ببراءة الطفولة او ينم عنها .

• عفت ناجى

(شقيقة الرائد مـحمد ناجى) وتتميز بجرأتها فى شق طريق جـديد للتعبير الفنى، مرتبطا ـ موضوعـيا ـ بجذور المعتقدات الاجتماعـية بتقاليدها الموروثة، وفنيا بكسر مـثالية الجمال الطبيـعى والابتعاد الكامل عن أى مشابهة لـه، سعيا إلى بناء عالم فنى جديد ينبه الادراك لاستقبال قيم البناء الجمالى المبتكر والحس الشعورى الخالص للفنانة، مصاغا عبـر سطوح تصويرية، مركبة على مستويات متعددة من البارز والغائر بوسائط غـير نمطية من الخامات مثل الخشب والدمى، ومن النفايـات التى قد تستـفزنا بخـشونة ملامـسها وبدائيـة الوانها وسـذاجة تكوينها، لكنهـا تبدو منطقية فى سيـاقها الرمزى الدال على الخصـوبة والسحر واتقاء الشـر، وفى سياقها الاحـتفالى بافراح القـريه، كانها تعبـير عن أهازيج وأغانى الفلاحـات فى موكب العرس، يحملن السحارة المزركـشة والمرآة المثلثة وشمعدان الفخار والأحجبـه، وكل طقوس المرأة وهى تزهو بوجودها وأهميتها فى المجتمع، اذ تحافظ بالزواج والخصوبة على استمرارية الحياة فيه.

ويجدر بنا التنويه بأهمية التوافق فى الرؤية الجمالية بينها وبين زوجها الفنان الراحل سعد الخادم رائد الفنون التشكيلية الشعبية، فإن أبحاثه النظرية فى هذا المجال وتطبيقاته العملية لها دور هام فى بلورة التجربة الفنية لعفت ناجى .

● اما **جاذبية سرى :**

فان رحلتهـا الابداعية مليئـة بالمحطات والمرتكزات التى تجاوزت بها وعـيها كفنانة وأمرأة عـدة مرات، كما تجـاوزت بها واقع الحركة الفنيـة البرجوازية فى بدايتهـا، مقترنة بالمد الاجـتماعى فى الخمـسينات، حيث تقابلنا فى لوحـاتها شخصيات مثل « ام رتيبه» وفتيات الحوارى حافيات الاقدام لا يعرفن اللعب أو مرح الطفولـه، اللهم الا لعبة الحجله، وقـد اصبحن امهات قـبل أن يتخطين عمر الطفولة، يطالبن المجـتمع بحقهن فى الوجود والتحـرر، ورسمتهن الفنانة بخطوط سوداء غليظة تحدد اشكالهن وتربطهن ببعـضهن البعض، وبهذا الوعى الاجتـماعى واصلت جاذبية سـرى طريقها حـتى بعد أن انتهت «جمـاعة الفن الحديث» التى كانت تنتمى اليها فى منتصف الخمسينات .

وبرغم تطور أسلوبها فى اتجاه الحداثة والتجريد، فـانها لم تبتعد بفنها عن القضايا الاجتماعية والسياسية، سواء فى لوحاتها عن النيل أو عن بيوت المدينة المكتظة بالبشـر او بغزو الانسان للصحراء، أو بتـفجير قـوى الانسان حتى من داخل الهرم .

وتبدو لفن جاذبية عـلاقة تصادمية ـ وليست تصالحيـة ـ مع المجتمع، تقوم موضـوعيا على النقد، وفنيـا على صدم الذوق التقليـدى الذى اعتاد محـاكاة الطبيعة .

● واذا نظرنا إلى **زينب عبد الحميد**، فسنجد أنها كانت على مدى مسيرتها الفنية منذ أوئل الخمسينات، ابان ارتباطها بجـماعة الفن الحديث، حميمة الصلة بالمجتمـع والشارع المصرى، بزحامـه وعمائره وحوانيـته ومواصلاته، مـعبرة عن نبض الحياة الجـياشة بداخله، حريصة على التصـالح مع الواقع، لذا فهى تفضل ان تطل عليه من ارتفاع شاهق مثل عين الـطائر، ذلك انها لا تسعى إلى التركيز على تفاصيله القبيحة وجوانبـه السلبية، بل تسعى إلى بلوغ الحس العارم بالحركة والانطلاق، حتى ولو أضـفت علية من داخلها ألوانا بهـيجة وخطوطا متـشابكة اشبه بشبكة الصياد من أجل ايجاد نسيج تصويرى ثرى ملىء بالحيوية البصرية .



عزالدين حمودة ـ بورتريه لسيدة (تصوير)



الحسين فوزى ـ فتاة جالسة (رسم بالحبر)



كامل مصطفى ـ الصيد فى أبو قير (تصوير)



حامد عبدالله ـ على الرصيف (تصوير)

عفت ناجى ـ التصنيع (رسم بالحبر)



مرجريت نخلة - إلى السوق (تصوير)



تحية حليم - أبراج الحمام (تصوير)



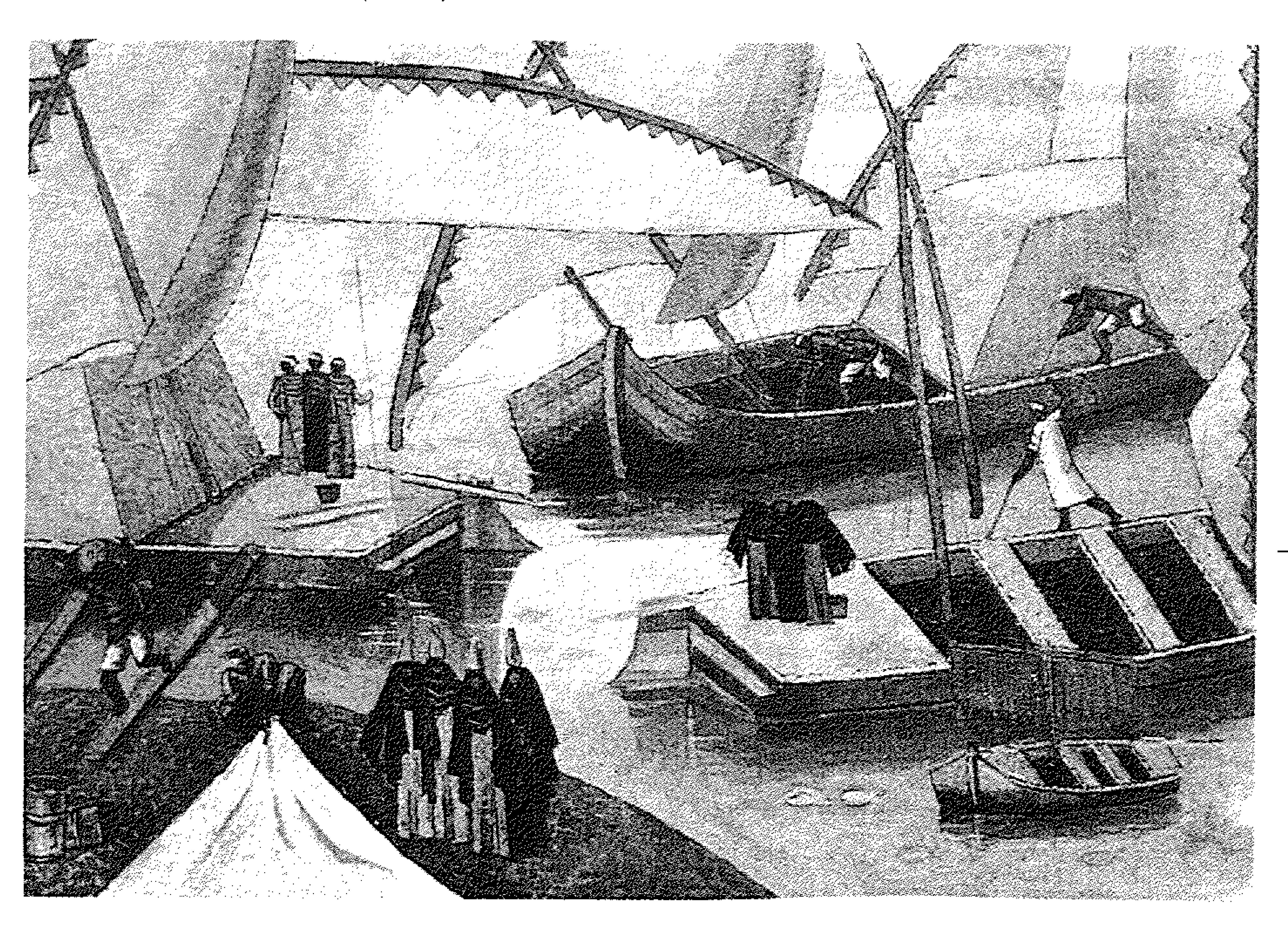
انجى أفلاطون - بدويات (تصوير)



صلاح طاهر - تكوين (تصوير)



عباس شهدى ـ فتاتان من الأقصر (تصوير)



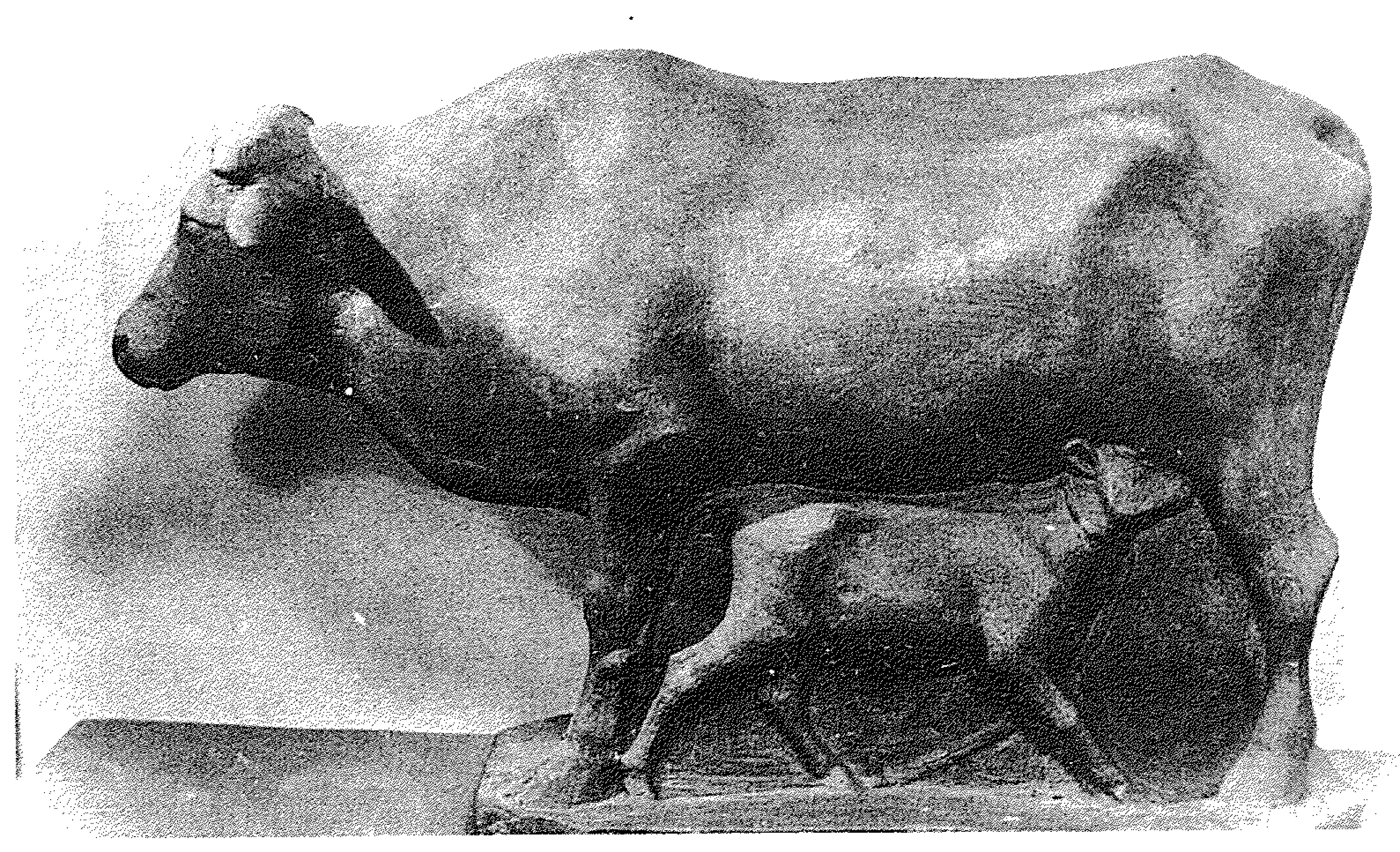
سيد عبدالرسول ـ المعدية (تصوير)



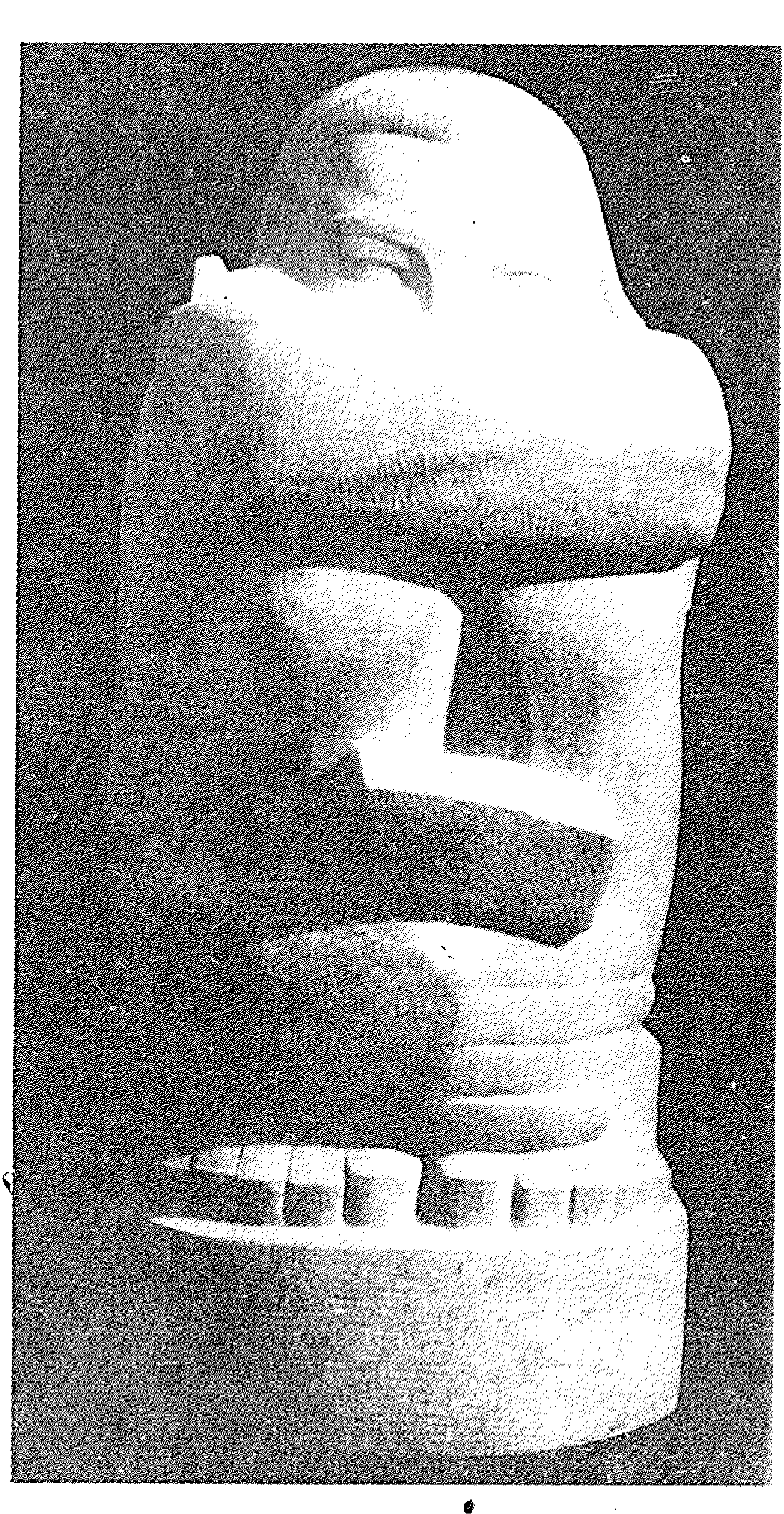
عبدالبديع عبدالحى - امرأة بمنديل الرأس



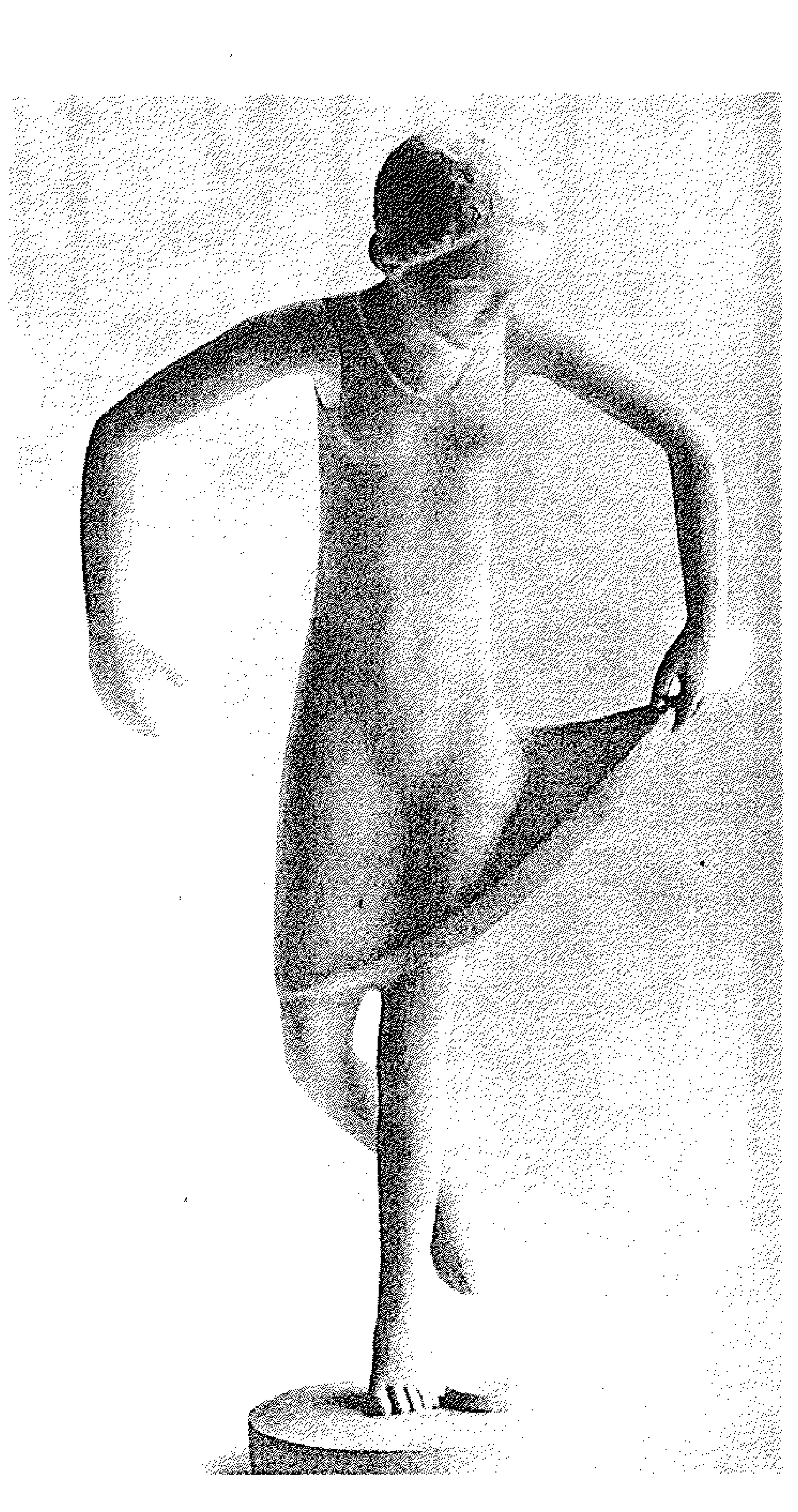
أحمد عثمان - نوبية



كامل جاويش - أمومة



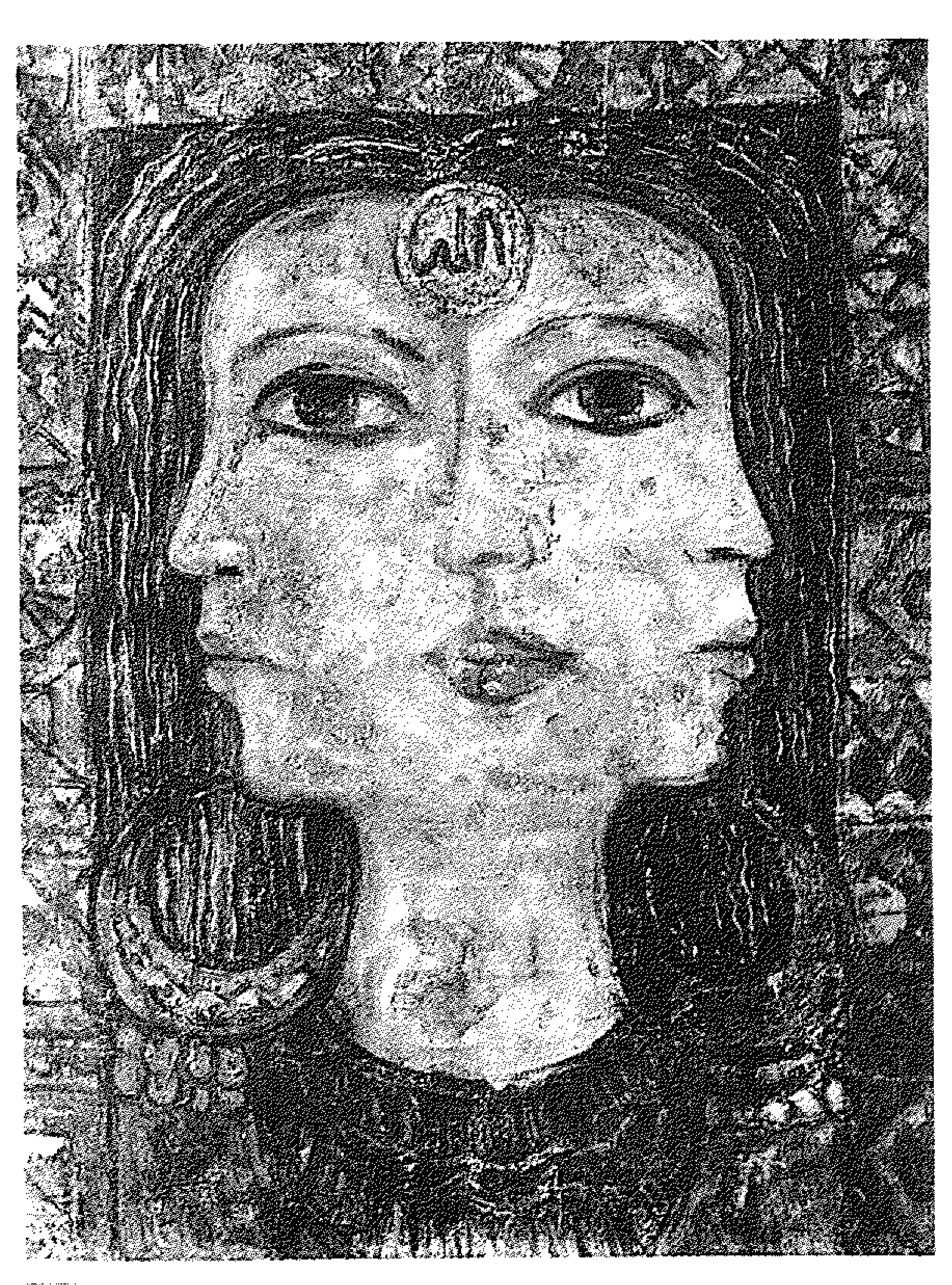
محمود موسى - عيون ترى العجب



محى الدين طاهر - الحجلة



على دسوقى ـ فتيات القرية (باتيك)



أحمد الرشيدى ـ أم الشعور (تصوير)

الفصل
السابع

الفن .. والمشروع الثانى للنهضة

١- الخمسينات ... سنوات الانتقال :

على مدارالخمسينات، وفى مناخ سياسى حافل بالاحداث الوطنية والتغييرات الاجتماعية الناجمة عن ثورة ثوليو ١٩٥٢، تصدرت الحركة الفنية اتجاهات مختلفة، تحمل في داخلها محصلات الاجيال الماضية، كما تحمل طلائع جيل جديد يتأهب لتبوء مكانه الأمامى فى الستينات .

فى الخمسينات كان جيل الرواد يواصل عطاءه بعد أن اكتمل نضجا وإن كان قد نضب معينه من الابتكار، فمضى ينتج لوحاته فى أغراضه التصويرية المعتادة، من تصوير المناظر الطبيعية والبيئة والأحياء الشعبية والحياة اليومية للشعب برؤية وصفية فى أغلب الأحيان، إلى جانب أغراض البورتريه والنموذج العارى والطبيعة الصامتة.

وفى الخمسينات كان الجيل الثانى يتصدر مكانة فى قيادة الحركة الرسمية للفن من خلال وزارة المعارف ثم وزارة الإرشاد القومى (قبل ان تصبح وزارة الثقافة) ومتحف الفن الحديث، ويتواكب مع هذا انتاجه فى إطار أكاديمى

وتقليـدى، مثل صلاح طاهر وعـزت مصطفى[٨٠] وعلى الـديب[٨١] (فـى التصوير) وابراهيم جابر وأنور عبد المولى ومصطفى نجيب[٨٢] (فن النحت) .. لكن محاولات الاجتهاد والـتطوير لم تنعدم ايضا من جانب أفراد من هذا الجيل، خاصة فى النحت، مثل محاولات احمد عثمان ومنصور فرج وسعيد الصدر[٨٣] وحسن حشمت[٨٤] فى استلهام موضوعاتهم وأساليبهم الفنية من التراث الشعبى ومن الحياة الاجتماعية للطبقات البسيطة، ومن خصائص الفنون الافريقية والبـدائية أيضا، متحررين من الجمود الاكـاديمى ومن المثالية المصرية القديمة التى سيطرت على انتاج جيلهم دون إضافة إلى مختار.

وفى الخمسينات كان جيل الجماعات الفنية التى نشأت فى الاربعينات، ومن واكبـه من فنانين مسـتقلين، قد تبلورت خبراتـه ونضجت أساليبـه، فى اتجاه تصوير العالم السفلى للواقع الاجتماعى، سواء بأبعاده الـواقعية التعبيرية، كما تبـدت فى تماثيل السجـينى، وفى لوحـات جاذبية وانجى ومـارجريت وتحية وعويس وزينب عبد الحـميد وعفت ومن لحق بهم فى أواخر الخمـسينات مثل حسن سليمان،[٨٥] إضافة إلى الاعمال الواقعية الأولى لمنير كنعان،[٨٦] أوسواء بابعاده الميتافيزيقية كما تبدت فى لوحات الجزار وندا ورافع ورائف، لكن بعد أن تحولت الروح الثـورية المتمردة التى انطلقت منهم فى الاربعـينات إلى طاقة متعـقلة، خاصة وان المناخ السياسى آنذاك لم يكن ليـسمح بالصراع الفكرى او بالتجمعات الثقافية اياكان لونها، مما نجم عنه ركود في التيارات الفكرية والفنية علي عكس ما كان في الأربعينات، ومن ثم فإننا نجد كثيرا من ثوار الاربعينات يشتركون ـ فى أواخر الخـمسينات وأوائل الستينات ـ فى مسابقات فنيـة تقيمها الدولة حول موضـوعات من الطبيعة المصـرية أو مناسبات قومـية، ويحصلون على جـوائزها، وقد تخلت اعـمالهم تلك عن ثوريتـهم القديمـة، وانتهـجوا اساليب تصالحيـة نوعا ما مع الاتجاهات السائدة (مثل انجى فى مـسابقة المناظر الطبيعية وندا فى مسابقة حفر قناة السويس والجزار فى مسابقة الميثاق الوطنى).

وفى الخمسينات كان هناك اتجاه الفن الملتزم المواكب للاحداث والذى كانت تزكيه الصحافة الثورية الجديدة على صفحاتها امام الجماهير، ولعله كان اتجاهاً متأثرا بمدرسة الواقعية الاشتراكية فى اوربا الشرقية التى كانت مزدهرة انذاك . . وقد شارك اصحابه من خلال انتاجهم بدورهام فى المناسبات الوطنية مثل العدوان الثلاثى، إلى حد إقامة معارض فنية فى الميادين العامة وسط الجماهير مثل ميدان باب الحديد، كما كان يغذى هذا التيار فكر اشتراكى خارج اطار السلطة، التى كان موقفها منه ومن أصحابه يتسم بالتناقض، فهى تشجعه حين يتوافق مع توجهاتها، وتمنع عنه التشجيع حين تغضب على أصحابه أو يخرجون على الخط الرسمى، بل وقد تسجنهم وتطاردهم اذا لزم الأمر . . . ومن أبرز الفنانين فى هذا الاتجاه الواقعى التعبيرى **حسن فؤاد**،[٨٧] **وليم اسحق**، **حامد عويس**، **داود عزيز**، **عبد الغنى أبو العينين**[٨٨] **عبد المنعم القصاص**،[٨٩] **وعبد الوهاب الجريتلى**[٩٠] . . . الخ .

٢ـ الستينات ... شمس الضحى:

اذا اعتبرنا ان الفجر العريض لحركة الفن الحديث فى مصر يمثله جيل الرواد ومن سار على دربه من الجيل الثانى، وان صباحها الغائم المتوتر بكوابيس الليل وأحلام الصحو وشطح التمرد يمثله جيل الجماعات الفنية فى الأربعينات، وما أسفر عنه فى الخمسينات من امتلاك الوعى ونضج الروئ والاساليب، فان عقد الستينات يمثل « شمس الضحى» فى تطور هذة الحركة!

وكانت هذة « الشمس » تشرق من أفق التحولات الاجتماعية والسياسية العارمة منذ اوائل الستينات فى اتجاه تحقيق آمال الطبقات العريضة من الشعب الكادح فى العدالة الاجتماعية والتنمية والتحرر الوطني وامتلاك الارادة الصلبة فى مواجهة القوى الاستعمارية التى حكمت شعوبنا . واستنزفتها قرونا، واخيرا فى اتجاه قيام الوحدة بين أقطار الامة العربية بعد أن ازيحت عنها الحواجز العنصرية، لتنجلى قوة الروابط الثقافية والتاريخية والمصيرية فيما بينها . . . ومن مجمل هذة التوجهات والتحولات تكوّن ما يطلق عليه «المشروع القومى للنهضة» الذى التفت حوله الامة متماسكة متوحدة مع قيادتها، وبهذا يعتبر المشروع الثانى للنهضة القومية بعد مشروع ثورة ١٩١٩ وما ارتبط به من تطلعات تحررية وحركة نهضوية وثقافية . . ولقد حرصتُ على ذكر عناصر المشروع الثانى لأنها انعكست جميعا فى عديد من أعمال الفنانين فى تلك الفترة بشكل أو بآخر

لكن، وبعد سطوع شمس هذا المشروع وزهو انتصاراته، كان انعزال جانب مؤثر من الفنانين والمثقفين عنه، لافتقاده أهم شرط لالتحامهم به، بل لصموده: وهو الديمقراطية التى تضمن حرية الاعتقاد والتعبير والتنظيم السياسى، وأحيانا لم يكن انعزال الفنان المثقف اختيارا بل اضطرارا، وذلك

لرفض السلطة أن تقبل مشاركته الثقافية والسياسية الا بشروطها، ومن ثم أصبح مقدرا على المثقفين والفنانين العازفين عن الذوبان فى مؤسسات النظام ان يظلوا بلا موقف، أو بموقف محبط .

وهكذا .. فبين دفء التحام الفنانين بأهداف المشروع الثورى، وصقيع انعزالهم عنه أو عن الجماهير التى آمنت به، تشكلت ملامح الضحى فى الحركة الفنية . . .

٣- فى دفء التلاحم الاجتماعى

من جانب .. اجتذب « المشروع » قطاعا هاما من الفنانين الموهوبين سواء بايمان من جانبهم، أو باغراء من السلطة لهم بالمقتنيات والجوائز والمناصب، أو بتأثير عدوى المد السياسى والثقافى، الا ان الكاسب على أية حال كان هو الاتجاه الاجتماعى القومى المسيّس فى الفن.

ففى وهج شمس المشروع تبلورت شخصيات فنية كانت فى نهاية الأربعينات مشروعات فنانين او نبتات غضة تؤمن بالتغيير الاجتماعى والجمالى معا، وكانت فى الخمسينات تمارس التزامها نحو المجتمع بشىء من التشنج الفكرى، أو أحادية النظرة نحو علاقة الفن بالالتزام .. أما فى الستينات فقد اكتملت الرؤية الاجتماعية لديهم متعانقة مع القيمة الفنية دون أن تكون احداهما عبئا على الأخرى، بل أصبحتا كائنا عضويا واحدا متفاعلا، كما اختفى التناقض داخل هذا الكائن بين المحركات الاسلوبية الاجنبية الوافدة من الغرب من جهة اخرى، بعد ان تعامل معها كمخصبات جمالية ذابت داخل تربته الخاصة حتى جعلتها اكثر خصوية وأصالة، فانتفى بذلك الشعور بمركب النقص أو عقدة التبعية، وكان أصحاب هذا التيار يمثلون أغلبية بين المبدعين فى الستينات .

....

□ واذا شئنا بعض الامثلة التطبيقية على الجانبين فسوف نجد أعمال **جمال السجينى**: فى النحت البارز المطروق على النحاس، وهى تعبر عن تحطيم الاغلال وصحوة المارد وتشدو للحرية والعدل وتبارك عرق الكادحين . ومالبثت تماثيله المفعمة بعبير الارض - وصمود الفلاح ودفء الامومة - بدلالتها الرمزية على الوطن وعبق التاريخ الذى يشع بالمعانى الروحية - ان برزت معلنة عن ميلاد نحات عملاق يمثل انعطافة تاريخية فى حركة النحت المعاصر بعد مختار، تستوحى عمقها واصالتها وهويتها القومية من جذور التراث المصرى والعربى والشعبى، كما تستهدى - فى جرأتها التعبيرية والتقنية - بمنجزات الفن

الأوربى الحديث، مستوحية فكر المرحلة الثورية الجديدة ومشروعها آنف الذكر، برمزية جديدة، متميزة عن رمزية الاربعينات والخمسينات، حيث يبدو الرمز عنده تجسيدا للأمة جميعا وليس لحالات شعورية باطنية أو لعادات وطقوس شعبية، واذا كان يتفق فى ذلك مع رمزية مختار ـ القائمة على مفهوم « الكل فى واحد » فانه يختلف عنها فى ابتعاده عن الرومانسية الغنائية وعن أحادية النظرة إلى الرمز من منظور التراث الفرعونى وحده، ففى تماثيل السجينى نرى تأثيرات عربية تتمثل فى شكل الأقواس والقباب، كما نجد تأثيرات شعبية تتمثل فى شكل العمارة الريفية للمنزل، التى تشكل أساس المعمار الفنى لعدد من تماثيله وتكسبها رسوخ الكتلة واستقلالها عن أنماط الطبيعة، كفورم له بلاغته الجمالية الخاصة .

□ وفى هذا الاطار ـ بدرجات أقل مباشرة فى التعبير السياسى وأكثر ميلا إلى النزعة الانسانية العامة ـ سار عدد كبير من النحاتين من أجيال متقاربة، معبرين عن رؤى وتجليات ومواقف اجتماعية مختلفة، مستخدمين اساليب متنوعة ومتعددة، تتراوح بين الكلاسيكية والواقعية والتعبيرية والتراثية والرمزية ... فبعد جيل محمود موسى وعبد البديع وحسن حشمت وحسن العجاتى[٩١] وكامل جاويش وعايدة شحاتة[٩٢] جاء جيل محيى الدين طاهر ومحمد مصطفى[٩٣] وأمين عاصم ومحمد هجرس[٩٤] وحسن صادق[٩٥] ولحق به جيل آدم حنين[٩٦] وعمر النجدى[٩٧] وصالح رضا[٩٨] وأحمد عبد الوهاب[٩٩] والتحم بهم جيل صبحى جرجس[١٠٠] وفاروق ابراهيم[١٠١] وعبد الهادى الوشاحى[١٠٢] ومأمون الشيخ[١٠٣] والدواخلى[١٠٤] والسطوحى[١٠٥] والفقى[١٠٦] والجنزورى[١٠٧] وتايب[١٠٨] ورزق فى تشكيل النحاس[١٠٩] وصبرى ناشد[١١٠] وسيد توفيق[١١١] وعبد المنعم الحيوان.[١١٢]

وسواء كان الموضوع فى تماثيل هؤلاء جميعا تاريخيا وطنيا او اجتماعيا وصفيا، أو سياسيا رمزيا، أو حتى دراسة لوجه او لطائر أو لحيوان، او علاقة

انسانية بسيطه، وسواء كان أسلوب التمثال واقعيا او تكعيبيا أو تعبيريا، أو حتى قريبا من التجريد أو من التراث الزخرفى العربى المجرد، فانه غالبا يحيلنا إلى مناطق حية ترتبط بوجداننا القومى او روحنا العربية او الشعبية .

□ واذا كان أحدهم لم يتابع البحث فى الطريق الملحمى المتواصل مع نبض الشارع - ذلك البحث الذى بدأه كل من مختار والسجينى - الا انهم - فى المقابل - نجحوا فى تقديم اضافات تعبيرية وجمالية متميزة إلى انجاز هذين الرائدين، مستوعبين، بفهم عصرى، لغة النحت وخصوصيتها من فنان إلى آخر .

□ أما فى التصوير فسوف نجد فنانين عديدين تألقت أعمالهم فى وهج «المشروع القومى للنهضة» . . مثل لوحات « الجزار» - التى سبقت الاشارة اليها - عن السلام والميثاق الوطنى والسد العالى، وقد تطورت أدواته الجمالية عن تجاربه الاولى فى الاربعينات والخمسينات، لكنه استبقى منها روحها الاسطورية ليعزز بها الحس الملحمى العام فى أعماله الجديدة المعبرة عن الصحوة والبعث والانفتاح على آفاق لا محدودة فى عصر العلم والتكنولوجيا وغزو الفضاء .

● وتألقت أيضا لوحات « ندا» عن العمل فى الحقل وعن احتفالية الحياة الشعبية التى تتغنى بقيم الخصوبة والنماء والحب والتراحم الانسانى، فى اطار من الفطرة البريئة والروح السحرية والتقاليد المصرية التى تعود إلى جذور فرعونية، بل انه استلهم أيضا تراث وثقافات الشعوب البدائية.

● وفى وهج ذلك المشروع تألقت لوحات « عويس » ذات البناء الصرحى فى واقعيتها التى تتصاعد إلى ذرى البطولة الملحمية للعامل والفلاح وقوى الشعب المتضامنة دفاعا عن مكاسبها وأحلامها.

● وتألفت لوحات « جاذبية سرى» فى مرحلتها التعبيرية الرمزية، عند المنطقة الفاصلة بين الواقعية الاجتماعية التى تميزت بها فى الخمسينات، وبين

التعبيرية التجريدية التى اتجهت اليها فى السبعينات، وفى تلك المرحلة (التعبيرية الرمزية) كانت احدى عينيها على المضامين الاجتماعية والانسانية - وعلى رأسها قيم الحرية والعمل والتضامن - وعينها الأخرى على خلق بنائية تشكيلية جديدة للوحة تجريدية تواكب التجريد الاوربى .

● وعلى الدرب نفسه - لكن بشخصية مختلفة - تألقت لوحات **يوسف سيده**، الذى بدأ واقعيا اجتماعيا فى الخمسينات، ثم اهتدى إلى جماليات الحروف العربية فى الستينات وصاغ منها تكوينات جدارية هائلة ملتزمة بالاهداف القومية، حيث يشكل جملا مفيدة دالة على معانى الوحدة العربية والعدالة الاجتماعيه، فى اطار حديث يسعى نحو لوحة تجريدية عربية جديدة .

● هذا بينما واصلت **تحية حليم** تعميقها للروابط الجذرية بينها وبين الواقع والإنسان وكفاحه وأمانيه، متنقلة بين أجواء المجتمع فى النوبة والأقصر والقرية والأحياء الشعبية، مستهدية برؤى الطفولة والفن الفطرى والفنون الشعبية والتراث القبطى والفرعونى، ببناء بسيط متحرر من البعد الثالث، وسطح تصويرى ثرى وملمس مذهب.

● وواصل **مرسم الاقصر** - الذى إقامته كلية الفنون الجميلة أوائل الأربعينات، بالبر الغربى لنهر النيل على سفح قرية القرنة - والذى استمر حتى منتصف الستينات للدراسات الحرة والتكميلية - واصل إمداد الحركة الفنية بطاقات ابداعية متميزة بهويتها وانتمائها الحميم إلى المجتمع، بعد ان استلهمت جماليات الانماط الشعبية والحياتية فى الوجة القبلى جنبا إلى جنب مع جماليات الحضارة الفرعونية . . نذكر من هؤلاء - إضافة إلى **تحية حليم**، **عباس شهدى، سيد عبد الرسول، رفعت أحمد، عبد الوهاب مرسى، جمال محمود، احمد الرشيدى، آدم حنين، حسن عثمان،**[١١٣] **يوسف فرنسيس،**[١١٤] **صفية حلمى حسين، ناجى كامل،**[١١٥] **نبيل تاج،**[١١٦] **عبد الغفار شديد،**[١١٧] **ملك اسعد،**[١١٨]**عز الدين نجيب**، وكان قد أسس هذا المرسم الفنان الرائد محمد

ناجى، وتولى ادارته على التوالى كل من: حامد سعـيد، صلاح طاهر، عباس شهدى .

● كما واصلت **انجى افلاطون** - فور خروجها من السجن السياسى ١٩٦٤ دراستـها للأجواء الاجتـماعيـة المختلفة بين حيـاة الفلاحين والعـمال وسكان الأحياء الشعبية، بصياغة تشكيليـة آكثر عمقا وتحليلا للشكل الواقعى مما كانت عليه لوحاتها فى الخمسينات ونبرة تعبيرية أهدأ وابلغ تأثيرا، مشيدة بقيم العمل والكفـاح والحرية، ومتـغنية فى الوقـت ذاته، بجمـال الطبيعـة، لتخلق مـنها فردوسهـا الخاص على الأرض، تعويضا عن مـعاناة الانسان وشقـائه، متوسلة إلى ذلك بأسلوب انطباعى غير تقليدى، يستقى جمالياته من طابع البيئة والفن الحديث معا .

٤. وجه آخر للضحى :

ومن جـانب آخـر . . كان هناك الفـنانون الذين اعـتـبـروا أن التـزام الفنان بالمجتـمع قيد على ابداعـه وتسخيـر مرفوض لطـاقاته، وهبوط إلى الدعـائية والتوظيف السيـاسى لخدمة أهداف بعيدة عن طبيـعة الفن وجوهره، تؤدى إلى السطحية والجمود والفجاجة وإلى كبت روح الابتكار، ارضاء للمستوى الذوقى الضـحل للمواطنيـن ، ولم يكن هذا الطرح يخلو أحـيانا من دعـاوى ثورية، باعتبـار أن نزوع الفنان إلى تحطيم الاشكال التقليدية الجـامدة فى الفن هو، فى حد ذاتـه، عمل ثورى، بل ان مـجرد الابداع الجـمالى حـتى ولو كان عـملا تجريديا لايـحمل معنى، هو عـمل ثورى . . . وهكذا غرقـوا فى الصيـاغات الشكلية والعبثية مقتنعين بأنهم ثوار .

وقد تواكب نمو هذا الاتجاه في الحركة التشكيليـة مع انتعاش دعاوى مشابهة فى مجالات الابداع الأدبي والمسرحي والسينمـائي منذ أوائل الستينات، تبدت في القصة أساليب الغمـوض وتيار الوعى وتحطيم الزمن، وفى المسرح أساليب العبث واللامـعقول وفى السينمـا أساليب الموجة الجديدة، وجـميعهـا أساليب مستعارة من الفنون الاوربية بشكل مباشر، كما تواكب هذا كله مع ظهور شعار « الفن للفن » فى مقابل شعار « الفن للمجتمع» أو «الفن للحياة» . . لكن دعاة هذا الاتجـاه فى الأدب والمسـرح والسـينمـا لم يكونوا من الكثـرة والرسـوخ والتـمكن بحيث يؤسـسون حـركة قـوية مسـتمـرة، على عكس حركـة الفن التشكيلى التى سبقت حركـات الابداع الأخرى إلى التجديد والابتكار واللحاق بالفن الغربى، وتميزت بمواهب راسخة فى هذا المجال، اضافة إلى انها كانت ـ منذ نشأتها ـ منعزلة عن المجتمع، وكان جمهورها من الصفوة الاجتماعية ومن طبقة الأجانب في مصر (بـاستثناءات متعددة) وكان الحس الاجتـماعى العالى لروادها الاوائل فطريا فى الـغالب، دون ان يعـضـده تكوين فكرى تأصـيلى

لقناعتـهم، أو انشغـال بمواقف سياسـية، مما طبع الحـركة الفنية المـصرية على امتدادها بطابع الحرفية وأصحاب الصنعـة. أما فرسانها المسيّسون من أصحاب الفكر الثورى والدعوة الاجـتماعية فى الأربعينات ، ومن دعـاة الثورة الفنية والاساليب الغربية فى نفس الوقت (اعنى فرسان جماعتى الفن والحرية والفن الحديث) فـقد انقلب بعـضهم على فكره الثـورى الاجتمـاعى وأصبـحوا من فطاحل اتجاه الفن لـلفن فى الستينات، بينمـا ذاب بعضـهم الآخر فى مناصب اكاديمية بكليـات الفنون، متخففين من قناعاتهم الثـورية القديمة التى لم تحقق لهم شيئا . . وبينما انغمـس البعض فى خدمة توجهات وآليات نظام ٢٣ يوليو ـ كل بطريقتـه الخاصـة ـ انعزل البعض الآخـر مضطرين إلى الوقـوف موقف المتفرجين، على حـين كان البعض الثالث غير مسـيّسين أصلا ولا حتى لديهم الاستعداد لذلك، ومن ثم كان من السهل عليهم تحقيق ذواتهم فى اشكال الفن للفن أو النزعـة الشكلية، التى تغـذيها حركـة الحداثة الاوربيـة وتشكل إغراء للفنانين باقتفـاء اثرها، وتحقق لهم اعترافا كريما فى الـداخل، بفضل الانفتاح الفكرى والجمالى للقـائمين على الثقافة بمصر فى السـتينات (بقيادة د. ثروت عكاشة وزير الثقافة)[١١٩] وبتعضيد البعثات الفنية المتوالية إلى أوربا .

وقد تواكب ذلك مع ارتفـاع موجة التـجريد فى حركـة الفن العربى بشكل عام، متلفحة بوشـاح الحروفية حينا، وبالوحدات الزخرفيـة العربية حينا آخر، ومن هنا لم يعد للتـجريد شحنته التـفجيرية المتمـردة على التقاليد (كـما كان الحال عند **يونان وكامل وكنعان والارناؤوطي**[١٢٠] وأبو خليل لطفى[١٢١]، بل أصبح لدينا نوعان من التجريد . . احدهما مقلد للاتجاهات الغربية دون اضافة او تصرف، وهو بذلك متصالح مع الواقع الغربى متخاصم مع الواقع العربى، والثانى مـقلد للتراث الاسلامى ومتـسلق على فروعه بعـد انتزاعها من سـياق عصـرها وافراغـها من مضـمونها الـدينى والروحى، وهو بذلك متـصالح مع

الماضى ومنقسم على نفسه فى علاقته بالحاضر بين ارضاء النخبة الاجتماعية المحافظة التى تفضله تجريدا زخرفيا للزينة فقط، والنخبة الارستقراطية المثقفة التى تفضله تجريدا عربيا على الطراز الاوربى أسوة بالفنانين المستعربين الذين استعاروا عناصر الزخاف العربية دون مكنونها، فخرجت فى ثياب مملوكية مزركشة .

وكلا النوعين ـ على كل حال ـ انصرف عنه المجتمع بقدر ما أدارا ظهريهما له .

٥ـ ملحمة السد العالى :

وقد شهد عام ١٩٦٤ احتشاداً ضخما لعدد كبير من الفنانين حول « المشروع القومى » متمثلا فى تسجيل مراحل العمل فى السد العالى ومنطقة قرى النوبة قبل أن تغرقها مياه بحيرة السد، مستجيبين لدعوة د . **ثروت عكاشة** الذى كان يحقق بذلك توجه النظام إلى ربط المثقفين والمبدعين بمنجزات وأهداف الدولة .

وشارك فى هذا الاحتشاد فنانون من كافة الاتجاهات والمدارس الفنية، اضافة إلى بعض من سبق الاشارة اليهم، ابتداء من أصحاب الاتجاه الواقعى أو الوصفى أو الزخرفى، مثل **بيكار وأبوالعينين**، وانتهاء بأصحاب الاتجاهات التجريبية والحداثة التشكيلية بعيدا عن الالتزام بالمضامين السياسية أو التأثير الاجتماعى، مثل جماعة التجريبيين (**سعيد العدوى**،[١٢٢] **مصطفى عبد المعطى**،[١٢٣] **محمود عبد اللة**[١٢٤]) استطاع المناخ العام للمشروع ان يفجر لدى كل منهم رؤاه الابداعيه بأسلوبه الخاص .

● فبلغت أعمال **بيكار** قمته التصويرية، سواء فى رسم المناظر المفتوحة التي تصور بيوت قري النوبة بمستوياتها المتدرجة فوق التلال - وإيقاعاتها الموسيقية المنسابة بنعومة أخاذة، أو فى تصوير معبد أبوسمبل عبر مراحل تفكيكه لينقل إلى موقعه الجديد خلف بحيرة السد، مما يضعها فى مصاف رسوم « وصف مصر » لفنانى الحملة الفرنسية كوثائق تاريخية هامة .

● وبلغت لوحات **سيف وانلى** قمة المزاوجة بين روح البيئة المحلية فى النوبة - بخطوط عمارتها المتميزة وزخارفها الشعبية - وبين الاتجاهات الاوربية الحديثة، بألوانها القوية الساطعة ومساحاتها التجريدية المنداحة بحرية مطلقة، وكان قد سبق مجموعة الفنانين فى رحلة إلى بلاد النوبة عام ١٩٥٩ مع شقيقه **أدهم** بتكليف من وزير الثقافة د. ثروت عكاشة، فكانا كالتوأمين فى رؤاهما الفنية ونظرتهما إلى المكان، من منظور مسرحى أخَّاد، بمساحات زخرفية

مسطحة وألوان قوية مليئة بالحياة، وشخوص يتزاحمون بأزيائهم البيضاء والملونة فى مهرجان ريفى بهيج، وذلك قبل أن توافى المنيَّة الفنان أدهم عام ١٩٦١، ليغرق شقيقه سيف فى حالة من الحزن والاكتئاب، أثرت بقوة على موضوعاته وألوانه عدة سنوات.

● واستطاع أصحاب **جماعة التجريبيين (العدوى وعبد المعطى وعبد الله)** من خلال معايشتهم لمشروع السد والبيئة النوبية ـ أن يوظفوا التقنيات الابتكارية المتحررة لديهم، لتلمُّس جماليات جديدة للوحاتهم مستقاة من روح هذه البيئة، بالرغم من اطارها الشكلى الذى ينشد القيم التجريدية، فكانت البيئة المصرية بذلك هى مطار الاقلاع الذى انطلقوا منه إلى آفاق الشكل غير المحدودة.

● ولعل من ابلغ التعبيرات الفنية عن السد العالى من خلال ذلك الاحتشاد القومى للفنانين، لوحات الزوجين **سعد الخادم وعفت ناجى**، وكان منظورهما تعبيريا دراميا بقدر ما كان تجريديا بنائيا، من حيث اتخذا من آليات العمل الميكانيكية ومن الروافع العملاقة ومن ابراج الكهرباء بعوارضها الحديدية الشاهقة واسلاكها المعقدة عناصر تشكيلية صاغوا بواسطتها سيمفونية متصاعدة الايقاع للعمل والبناء والتنمية، مزاوجين بين تلك العناصر التكنولوجية وبين عناصر الموروث الشعبى والاشكال السحرية البدائية التى كانا يجربان البحث فى مخزونها وربطه بأساليب الفن الحديث .

● ولم تقتصر حملة الفنانين إلى منطقة السد العالى وقرى النوبة على الرحلات التى.نظمتها وزارة الثقافة، بل كانت هناك مبادرات فردية لبعض الفنانين الشبان على نفقتهم الخاصة، مثل الرحلة التى قام بها المصوران **زهران سلامة**(١٢٥) وأنا عام ١٩٦٤ من الاسكندرية إلى أسوان، حيث أقمنا بمنطقة السد العالى عدة أسابيع، وكانت ثمرة التجربة معرضا أقمناه للوحاتنا الزيتية

بالاسكندرية بعد عودتنا، يجمع بين التسجيل الفنى لملحمة العمل فى السد، وبين المناظر الخارجية بحثا عن جماليات البيئة الفطرية فى جنوب الوادى، وتزامن ذلك مع توجه عدد من الادباء الشبان ـ بجهودهم الذاتية أيضا للاقامة فترة بالسد العالى، ومن ذلك رحلة الاديب صنع الله ابراهيم واثنين من زملائه، وقد أصدروا كتابا تسجيليا عن الرحلة، قبل أن يصدر صنع الله إبراهيم روايته « نجمة اغسطس» التى صور فيها تجربة بناء السد وآثارها الاجتماعية .

٦- الفن فى مواجهة الانكسار القومى :

اذا كانت تجربة الفنانين فى السدالعالى تمثل محكا عمليا مباشرا بين الفنان والمجتمع فى مناخ المد الثقافى المواكب لانتصارات المشروع القومى فى الستينات، فان الأمر قد اختلف فى مناخ الجزر السياسى المنعكس عن انكسار هذا المشروع بعد هزيمة ١٩٦٧ ، فقد خيمت على أغلب الفنانين حالة من الكمون والانطواء، مع ما أصاب المجتمع من ذهول وارتياع، وما أصاب كثيرا من القناعات السابقة من اهتزاز، نتيجة لا هتزاز الثقة فى السلطة ومؤسساتها العليا التى دفعت بالوطن إلى ما وصل اليه من انهيار، لكن وسط هذه الحالة من الاحباط والانطواء، كانت ثمة محاولات للخروج من العزلة اتخذت أشكالا مختلفة فى تعبيرها عن رفض الهزيمة والرغبة فى الالتحام بالمجتمع واستنهاض روحه وامكاناته الكامنة .

بعض هذة المحاولات كانت منظمة من خلال وزارة الثقافة، مثل مركز الفن والحياة وقصر المسافر خانه، وبعضها الآخر كانت محاولات فردية لعدد من الفنانين من خلال انتاجهم .

● وقد أصبح **مركز الفن والحياة**، الذى أسسه وأداره الفنان الرائد **حامد سعيد** بقصر المانسترلى بجزيرة الروضة، مركزا ثقافيا هاما فى تلك الفترة، حيث تبنى دعوة حضارية لترقية الوجدان القومى والحس الجمالى للمواطنين وربطه بالتراث والهوية، مشفوعة ببرنامج عملى لانتاج نماذج فنية تطبيقية تدخل الاستعمالات اليومية للمجتمع، واجتذبت الدعوة - إلى جانب كثير من المثقفين - عددا لابأس به من الفنانين الذين تكونت لديهم قناعة بارتباط الفن بالحياة والتراث الحضارى المصرى - والعربى، وقدموا تجارب هامة فى هذا الاطار تجمع بين المنتج الفنى التطبيقى - مثل الأثاث والأوانى والأزياء والحلى والخزف والاعمال الزخرفية المتنوعه، وبين القيم الجمالية الخالصة من المنفعه، فى اطار من التقاليد الفنية العربية والفرعونيه، اضافة إلى ما كان يبثه المفكر **حامد سعيد** من ثقافة عريضة متنوعة فى هذا الاتجاه، من خلال المحاضرات الأسبوعية التى كان يلقيها، والمطبوعات التى كان يصدرها باسم المركز . . .

وكان من بيــن مريديه وحوارييــه الفنانون: **خـميس شـحـاته**،[١٢٦] **احـســان خليل**،[١٢٧] **محمود عفيفى**،[١٢٨] **كمال عبيد**،[١٢٩] **محمد راتب صديق، عايدة شحاته، محمود النبوى الشال**[١٣٠]. وسار على دربهم جيل جديد من الفنانين الشباب، ما زالوا يقدمون عطاءهم الفنى حتى اليوم .

● أما قصر المسافرخانة بحى الجماليه، فيضم مجموعة من مراسم الفنانين، التي أسسهـا المثال الراحل **عـبدالقـادر رزق** ١٩٦٨ وقت أن كان مديـرا عاما للفنون الجـميلة بوزارة الثقـافة، بتـوجيه من الوزير ثروت عكـاشة، استـمرارا لتجربة مـراسم الفنانين بوكالة الغورى فى ربط الفنانين بالتراث والبيـئة المصرية من خلال تلك الصروح المعـمارية الأصيلة بمحيطها الشعـبى والحضارى. وكان لى شرف الإشراف عليه منذ افتتاحه حتى عام ١٩٧٦، وأصبح على مدى عدة سنوات مركزا متميزا للإبداع الفنى وملتقى حـيا للمثقفين من مختلف المجالات دون تدخل أو توجـيــه من الدولة، قـبل أن تنطفئ أنواره ويـصيـبـه التـدهور والإهمـال مع تصـدع بنيـانه وانصـراف الفنانين والمسـئولين عنه منذ أواخـر السبعينيات. .

وكان من أوائل الفنانين الذين خصصت لهم مراسم في المسافرخانة : **حامد ندا، جـمال مـحمـود، محـمـد مصطفى، مـحمـد حـسنين على، عبـدالوهاب مرسى**[١٣١] **أحمد نبيل سليمان**[١٣٢]، **صبرى منصور**[١٣٣] **مصطفى الفقى**[١٣٤] **محـمد قنديل**[١٣٥]، ولحق بهم أو حل محلهم تباعا : فنانون آخرون من نفس الجيل أو من الأجيال التالية ، منهم : **عدلى رزق الله، إسماعيل دياب، زهران سلامة، محمد عبله، الشوربجى متولى، فتحى عفيفى**.

وبغض النظر عن الحال المآساوية التى وصل إليها القصر، وعن هجرة أغلب الفنانين له، فإن الـفكرة من ورائه تظل حية تثـبت صحة التـوجه الاجتـماعى للفنان المصرى المعاصر، وقدرته على مواجهة حالة الانكسار القومى.

● واذا كانت الستينات قد افرخت ـ ضمن ما أفرخت ـ جماعة التجريبيين، للبحث عن لغـة تشكيلية جديده، كـذلك شهدت تأليف جـماعة تبـحث بلغة الفن، فى قضـايا وطموحـات الوطن، ما بين انتصـاراته وانتكاساته وهمـومه

القومية، هى جماعة « **الفنانين الخمسه**»[١٣٦] من خريجى كلية التربية الفنية : **فرغلى عبد الحفيظ، عبد المجيد الدواخلى، رضا زاهر، على نبيل وهبه، نبيل الحسينى** . . وقد تراوحت أعمالهم بعد النكسة بين التعبير المباشر عن القضية الوطنية، وبين الارهاصات غير المباشرة عن صمود الانسان ومقاومته وتطلعاته فى إطار يجمع بين التراث الشعبى والطابع البيئى ومنجزات الفن الحديث .

● وفى أواخر الستينات ـ ابان حرب الاستنزاف ضد اسرائيل انبثقت رؤى ابداعية جديدة لعدد آخر من الفنانين الشبان، اقتحموا القضية الوطنية والاجتماعية بشكل مباشر، للتعبير عن مشاعرهم الوطنية والاجتماعية، وعن دعوتهم للصمود والمقاومة .

ومن هذة التجارب معرض اقيم عام ١٩٦٩ بقاعة اخناتون « السابقة » بشارع قصر النيل لشاب مجند فى الخطوط الامامية على شاطىء القنال هو الفنان **احمد نوار**[١٣٧] مشاركا فى حرب الاستنزاف، وقد أحضر معه بعض مخلفات المعارك التى شارك فيها، من شظايا القنابل ودانات المدافع، ووظفها لتشكيل اعمال نحتية مباشره، وكانت رسومه بالحبر على خشب حبيبى تعبيرا عن المعركة ـ مشحونة بطاقة انفعالية ودرامية عاليه، ولعل تلك التجربة كانت رائده الأساسى (تعبيريا وجماليا) فى مراحله التالية حتى اليوم، حيث مازال مشغولا بقضايا الحرب والسلام والصراع الانسانى، وهو يعبر عنها فى لوحاته الزيتية أو رسومه الخطية أو أعماله الجرافيكية، انطلاقا من مفرداته وحلوله التشكيلية التى حققها فى تلك التجربة المبكرة . .

● ومن ذلك أيضا، معرض اقيم فى نفس العام وبنفس القاعه، طرح انعاكاسات مباشرة للهزيمة الوطنية وآثارها الاجتماعية، كما تضمن إرهاصا بالصمود وإعادة البناء، لاثنين من المصورين الشبان آنذاك هما **محمود بقشيش**[١٣٨] **وكاتب هذه الدراسه**، وكانا يتطلعان إلى صياغة فنية خاصة توائم بين القيم البنائية الحديثة وبين المعانى التعبيرية والرمزية بعيدا عن النبرة المباشرة.

٧- الستينات .. وتداخل الاجيال والمحاور

وتحت شمس الضحى فى الستينات تألقت ثلاثة اجيال متداخلة متلاحمة من الفنانين ذوى الاتجـاه الاجتمـاعى، نبتت جذورهم فى أواخـر الخمـسينات ثم انفتحوا على المجـتمع فى الستينات ومدوا ظلهم على السبـعينات والثمانينات، كل من منظوره الخاص، ساعين جميعا إلى البحث فى معطيات الواقع .

ويمكن ـ بقدر من التعميم والتجريد ـ تصنيـفهم حول ثلاثة محاور رئيسية، يمتد كل منها على مساحة عريضة متعددة المستويات.

● **المحـــور الأول** : تبدأ مستـوياته بالكشف عن الروح الشعبية بقـيمها ورموزها وتراثها الذى يتجلى فى الانسان المصرى وفى مـحيطه الطبيعى والبيئى والاجتمـاعى وتنتهى باكتشـاف الروح الكفاحية للشعب، خـاصة لدى بسطائه ومنتجيه. . .

فى هذا التيار نجـد كوكبة عريضـة من المصورين من الأجيال الثـلاثة التالية لجيل الوسط لانملك ـ فى هذا البـحث الموجز ـ الا ان نشير فقـط إلى أسمائهم دون ايضاح اسـاليبـهم ورؤاهم . . منهم : **حسن فـؤاد، جمـال كامل، سـعد الخادم، عباس شهدى، محمود البسيونى،** [١٣٩] **حسن سليمان، كمال أمين،**[١٤٠] **ممدوح عمار،**[١٤١] **عمر النجدى، رمزى مصطفى**[١٤٢] **كمال خليفة،**[١٤٣] **فاطمة عرارجى،**[١٤٤] **سعيد العدوى، جورج البهجورى،**[١٤٥] **عبد المنعم القصاص، هبه عنايت،**[١٤٦] **سامى على حسن،**[١٤٧] **غالب خاطر،**[١٤٨] **بخيت فراج،**[١٤٩] **زكـريـا الزينى،**[١٥٠] **عبد الغـفار شديد، عبد الـرحمن النشار**[١٥١] **شـعبـان مشعل،**[١٥٢] **زينب السجينى،**[١٥٣] **سعيد حداية،**[١٥٤] **سعد عبد الوهاب،**[١٥٥] **ايهاب شاكر،**[١٥٦] **حلمى التونى،**[١٥٧] **سوسن عامر**[١٥٨] **عبد الوهاب مرسى**[١٥٩] **إسماعيل طه**[١٦٠] **عطية حسين**[١٦١]، **وفيق المنذر**[١٦٢] اضافة إلى الاسماء التى سبق ذكرها متخذة نفس الهدف . .

وأخرج هذا التيـار جيلا تاليا واصل تجربة من سـبقه، منهم: **مـــصطـفى الـرزاز،**[١٦٣] **صبرى منصور، فرغلى عبـد الحفيظ، عصمت داوستاشى،**[١٦٤]

مكرم حنين،[١٦٥] **عادل ثابت،**[١٦٦] **مصطفى الفقى، محمود بقشيش، سيد سعد الدين،**[١٦٧] **زهران سلامه، على حبيش،**[١٦٨] **سامح البنائى**[١٦٩] .

● **المحور الثانى** : يتوجه الفنانون ـ من خلال مدارس واساليب مختلفة ـ للتعبير عن قيم انسانية مطلقة، بدون خصائص جغرافية او عرقية لكنها تحتمل الدخول فى الاهداف الاجتماعية، كل بطريقته الخاصة، بغض النظر عن مدى تواصلها مع المجتمع.

ويندرج فى هذا التيار مجموعة كبيرة من المصورين والحفارين والنحاتين منهم :

محمد راتب صديق، صلاح عبد الكريم،[١٧٠] **عبد الله جوهر،**[١٧١] **ولحق بهم مصطفى أحمد،**[١٧٢] **فاروق شحاته،**[١٧٣] **أحمد نوار، ثروت البحر،**[١٧٤] **رياض سعيد،**[١٧٥] **عادل المصرى،**[١٧٦] **محمد القبانى،**[١٧٧] **احمد نبيل، فاروق وهبه،**[١٧٨] **أحمد السطوحى**[١٧٩] **عونى هيكل**[١٨٠] . . . ثم التحم بهم فى السبعينات على نفس الطريق مجموعة أخرى من بينها: **محمد شاكر،**[١٨١] **سمير تادرس،** [١٨٢] **رباب نمر،**[١٨٣] **محمد قنديل، يسرى حسن،**[١٨٤] **عدلى رزق الله،**[١٨٥] **حازم فتح الله،**[١٨٦] **فتحى احمد،**[١٨٧] **حمدى جبر،**[١٨٨] **الغول أحمد،**[١٨٩] **محمد رزق (النحات)**[١٩٠]**، أحمد شيحا**[١٩١] .

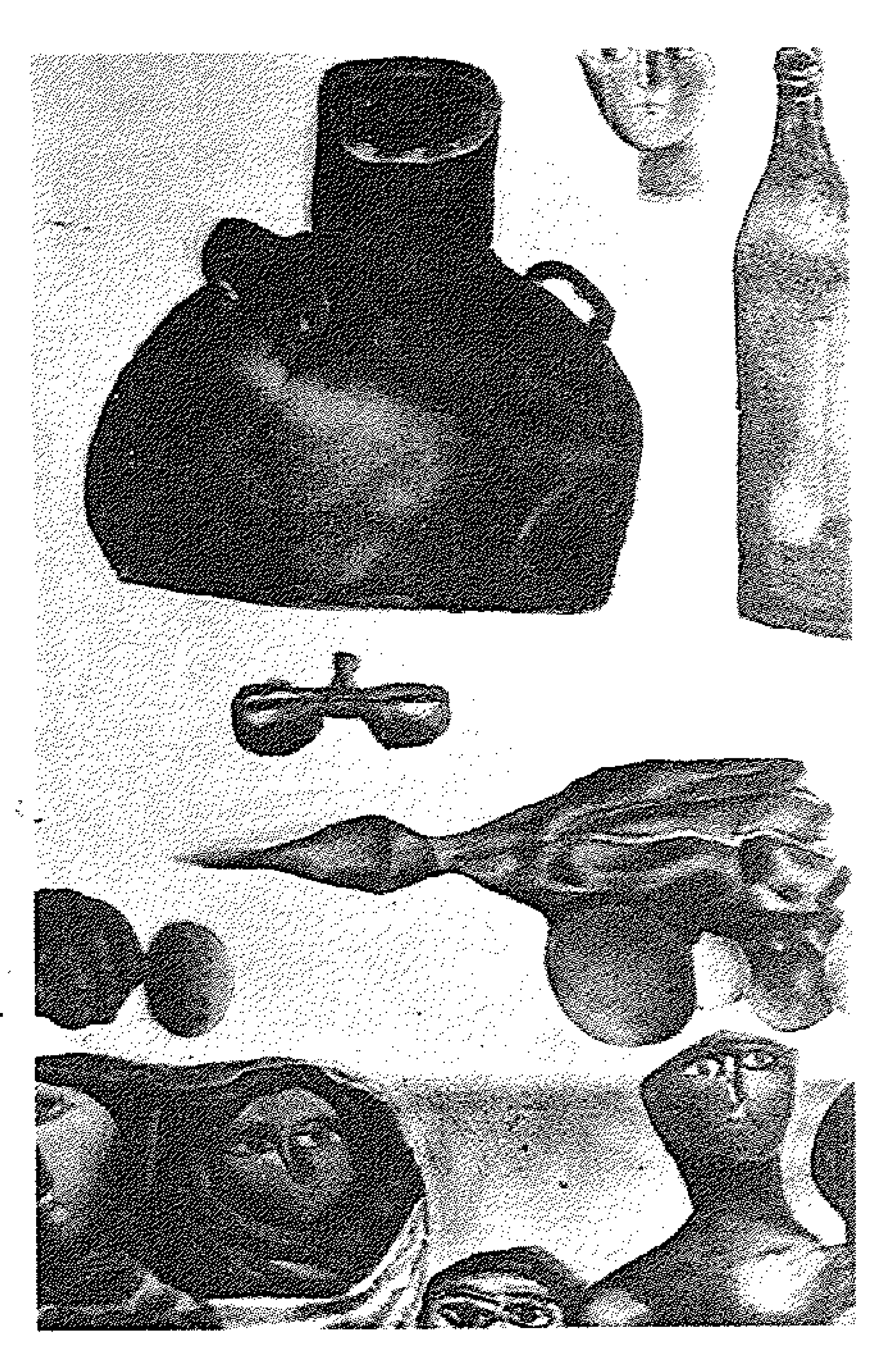
● **المحور الثالث**: يتركز سعى الفنانين من خلاله لاكتشاف صياغات تقنية جديدة مستوحاة من البيئة أو الزخارف التراثية أو الحروف العربية . . . واذا كانت أعمالهم لاتأبه كثيرا بالموضوع أو بالمشخصات الانسانية، فانها لا تخلو من مضمون انسانى عام يتخلل عناصرها الجمالية قابلا للتأويل المعنوى، فهو لا يقف عند حدود الشكل الجمالى وحده بل يتخذ منه وسيلة للنفاذ إلى وجدان المجتمع من خلال رموز وعناصر تراثية متغلغلة بداخله.

وقد بدأت تجارب بعضهم اواخر الخمسينات حتى تبلورت فى الستينات والسبعينات مثل: **عمر النجدى، صالح رضا، مريم عبدالعليم**[١٩٢] **رمزى مصطفى، سعد كامل**[١٩٣] .

لكن هذا المحور يفضى - فى تطورة الطبيعى - إلى التيار الشكلى البحت، مستهدفا خلق ايقاعات بصرية - موسيقية بالخطوط والالوان والملامس والمساحات، وقد يستخدم احيانا عناصر من الحروف والزخارف والوحدات التراثيه، لكنه يصب فى النهاية فى ساحة التجريد . . . منهم : **كمال السراج**،[١٩٤] **عبد الرحمن النشار**، (فى مرحلته التجريبية) **سامى رافع**،[١٩٥] **محمود عبد الله**، **فاروق حسنى**،[١٩٦] **حسين الجبالى**،[١٩٧] **مصطفى عبد المعطى**، **احمد فؤاد سليم**،[١٩٨] **احمد عزمى**،[١٩٩] (**نعيمة الشيشينى**،[٢٠٠] **حامد الشيخ**،[٢٠١] **حسن عبد الفتاح**،[٢٠٢] **محمد رزق** (المصور)[٢٠٣] **طارق زبادى**،[٢٠٤] **محمود عبد العاطى**،[٢٠٥] **رأفت صبرى**[٢٠٦] .

وابادر إلى التوضيح هنا، أن التجريد ليس فى حد ذاته دليلا على تنكب الاتجاه الاجتماعى، والعكس صحيح أيضا، فليس التشخيص فى حد ذاته دليلا على الانتماء الاجتماعى، ذلك أن الفيصل هو موقف الفنان وما يحمله عمله من محتوى، وإلى أى قطاع فى المجتمع يتوجه بفنه . . ولم يكن مصادفة أن يتنامى اتجاه الفن المعبر عن المجتمع المتواصل معه فى مراحل التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التى شهدت حركة نهوض وطنى او تغيير ثورى لصالح المجتمع ككل، بينما يتنامى اتجاه الفن للفن بصيغه الجمالية المجردة فى مراحل الركود الاجتماعى والجزر الثورى وسيادة الشرائح الطفيلية غير المنتجة على اقتصاد المجتمع ومقدراته، ومن ثم فليس يعنى أصحابه - عادة - بناء جسور اتصال مع الطبقات العريضة، قانعين بتعاملهم مع النخبة، بوجهيها الاقتصادى والثقافى ،

وغنى عن القول أن هذه المحاور الثلاثة لم تكن مقطوعة الجسور والاتصال بين بعضها البعض، بل شهد تطور الحركة الفنية منذ الستينات حراكا مستمرا لعدد من الفنانين من اتجاه إلى آخر، تبعا لمدارج وعيهم الفكرى أو انتمائهم الطبقى أو نضجهم الفنى .



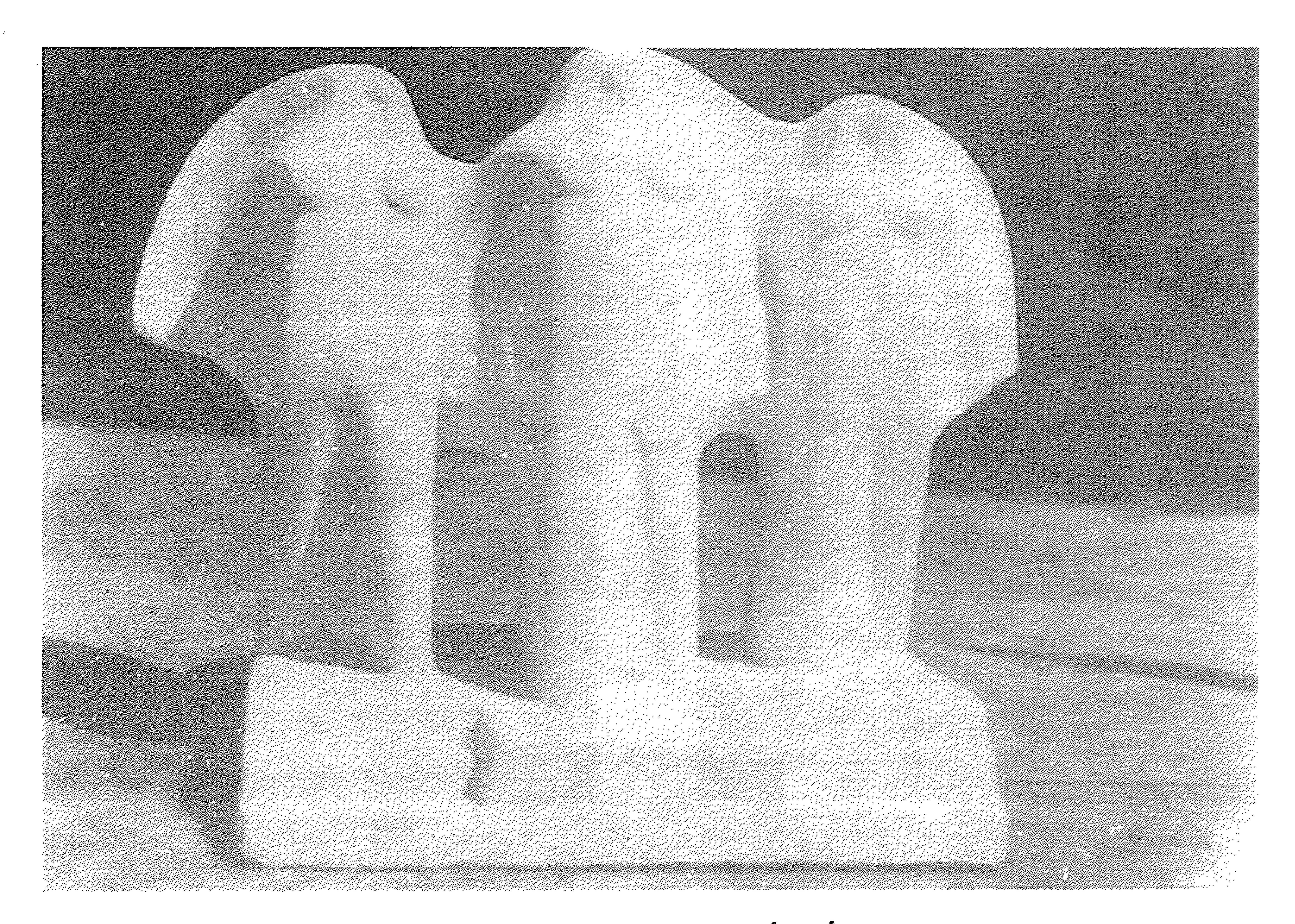
جورج البهجورى - وجبة الأفطار (تصوير)



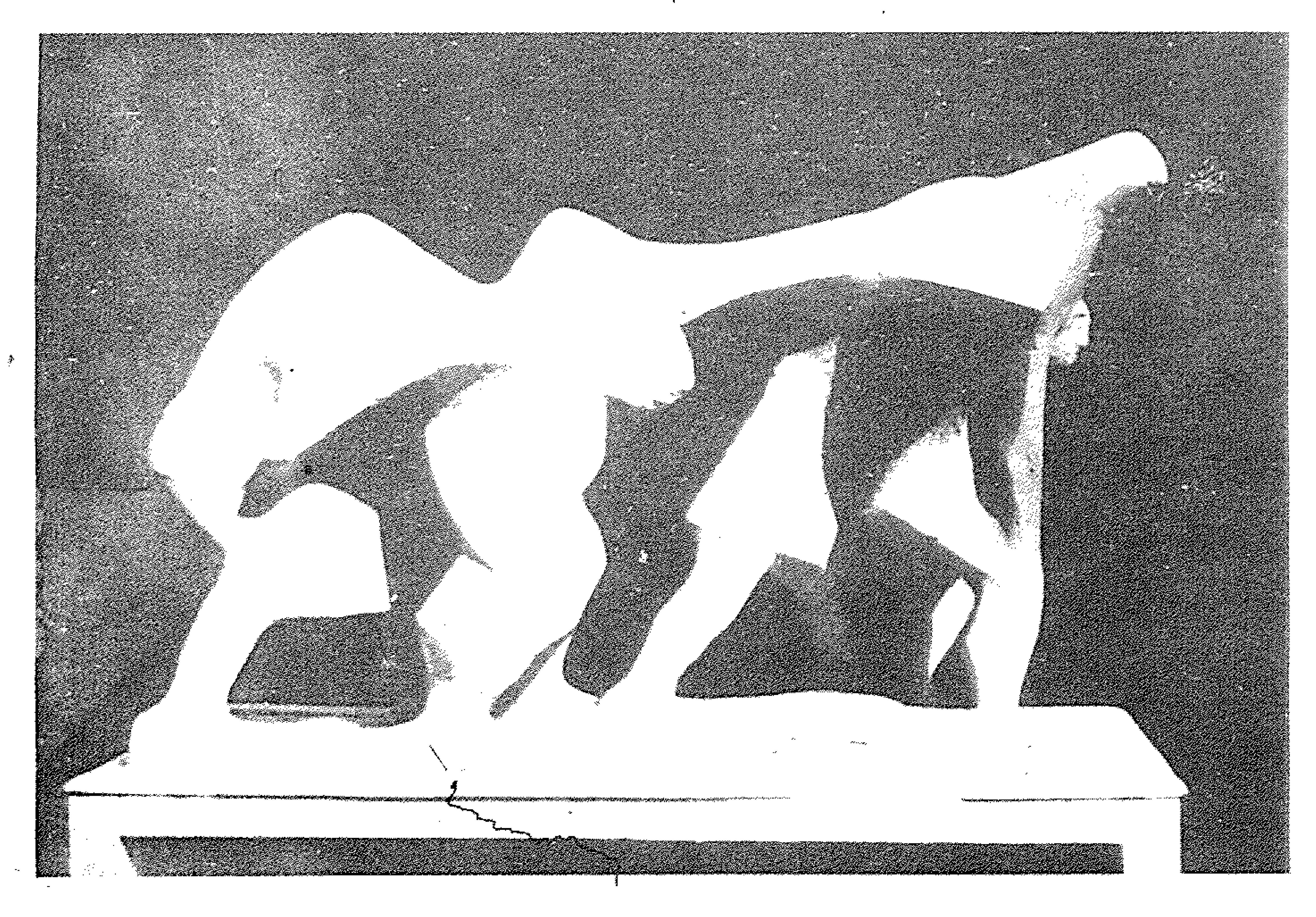
حسن سليمان - الأم (رسم بالحبر)



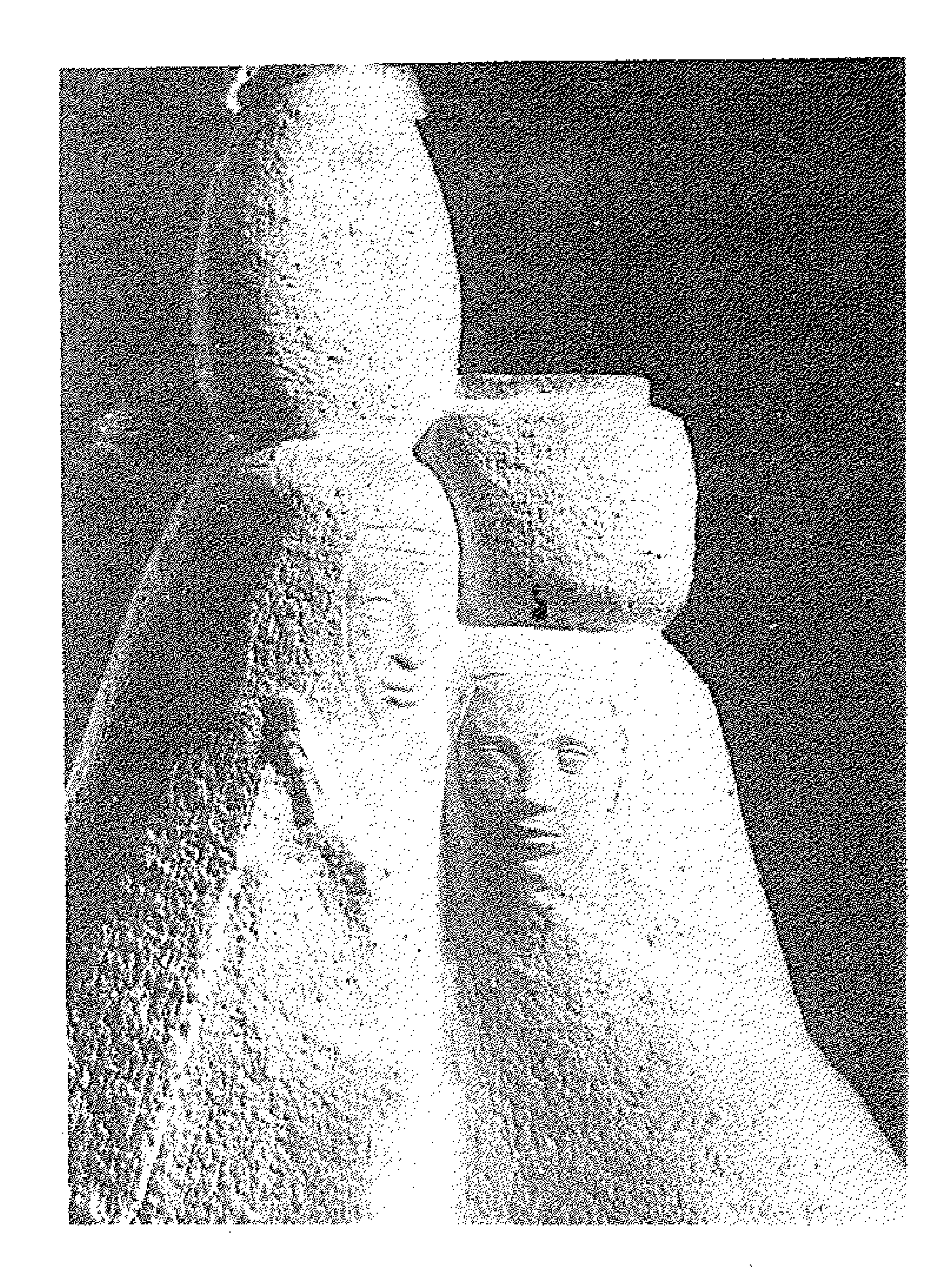
زكريا الزينى - من الزار (تصوير)



أحمد أمين عاصم - ثلاث فلاحات



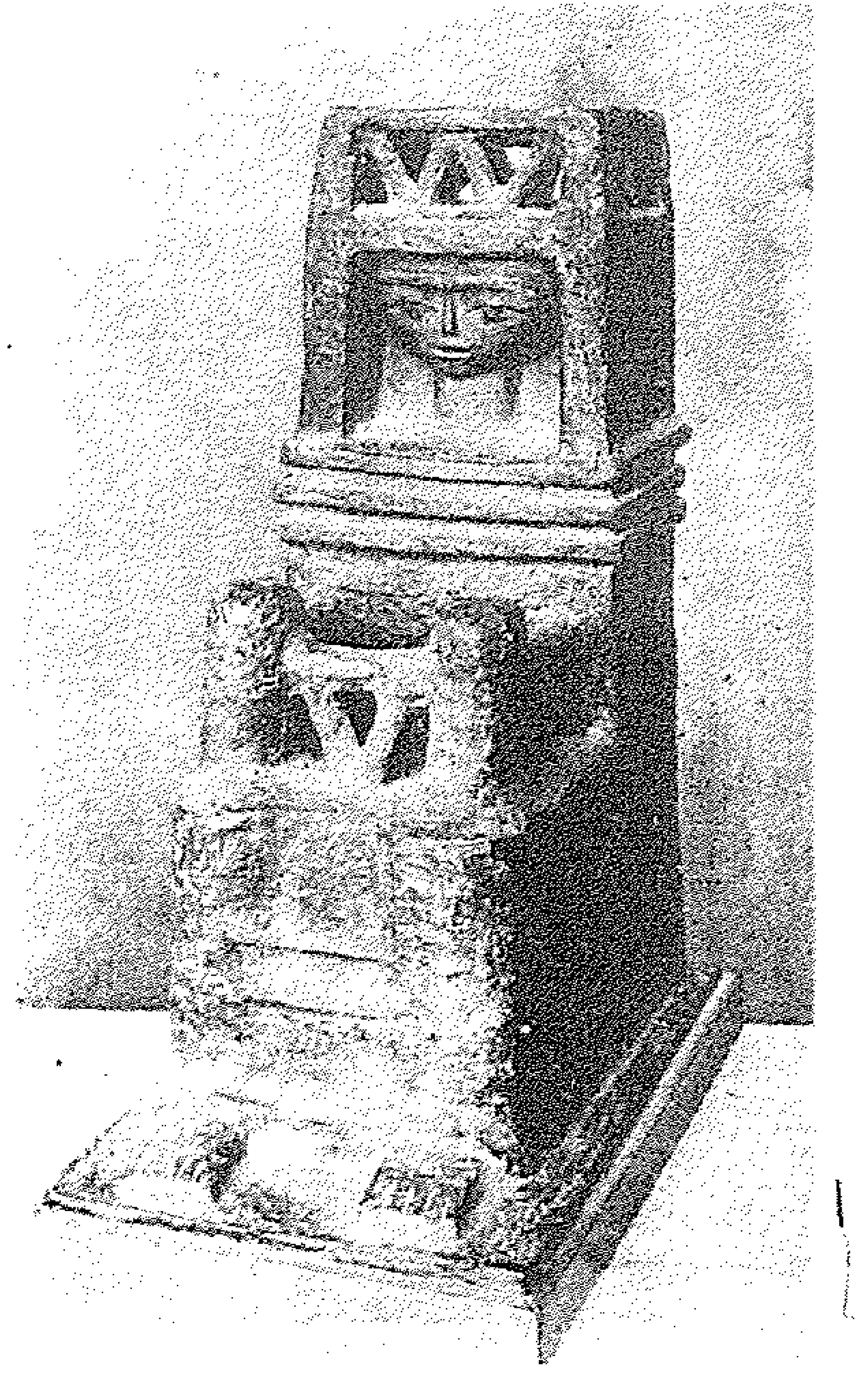
محمد هجرس - الترحيلة



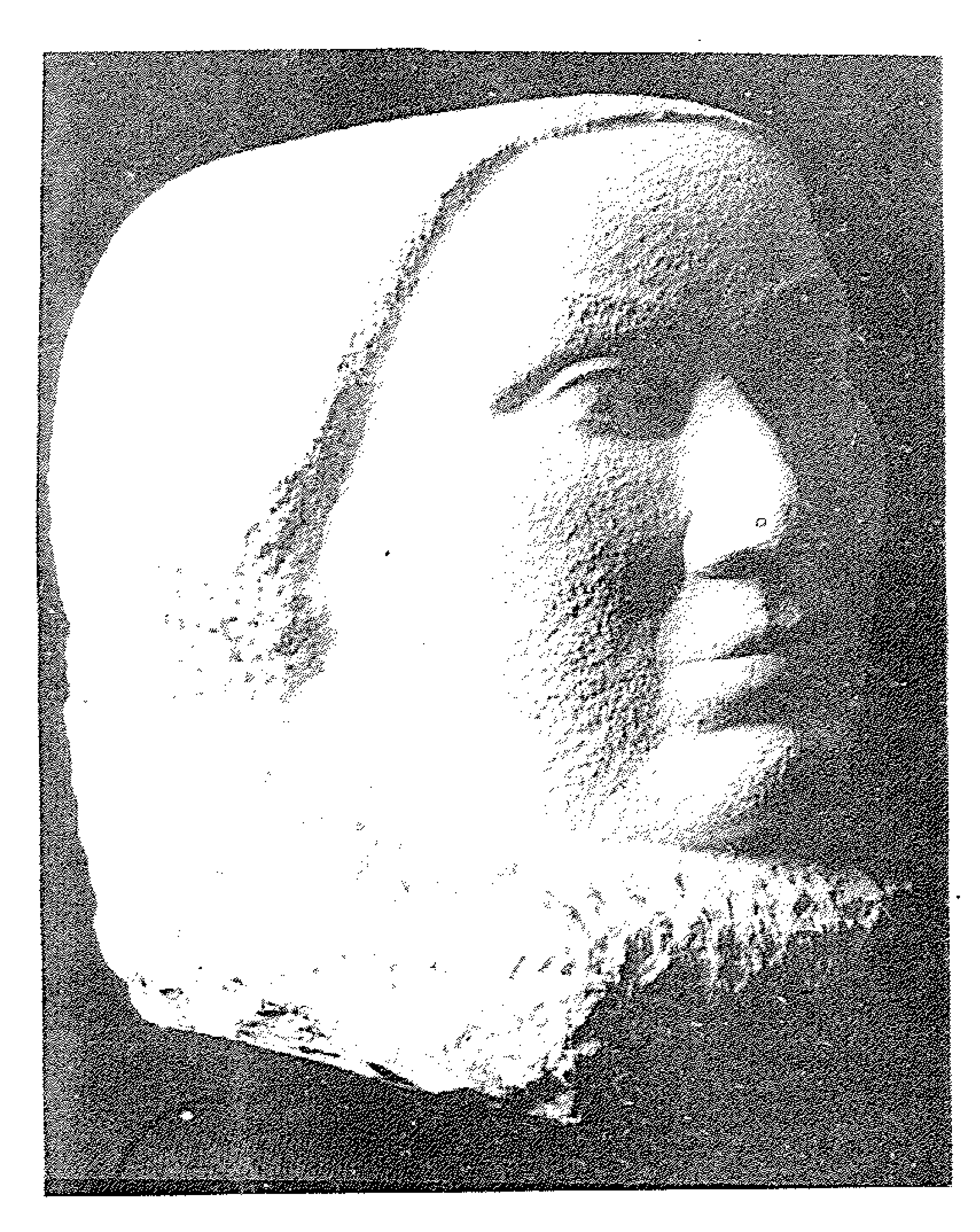
حسن صادق - حاملات القدور



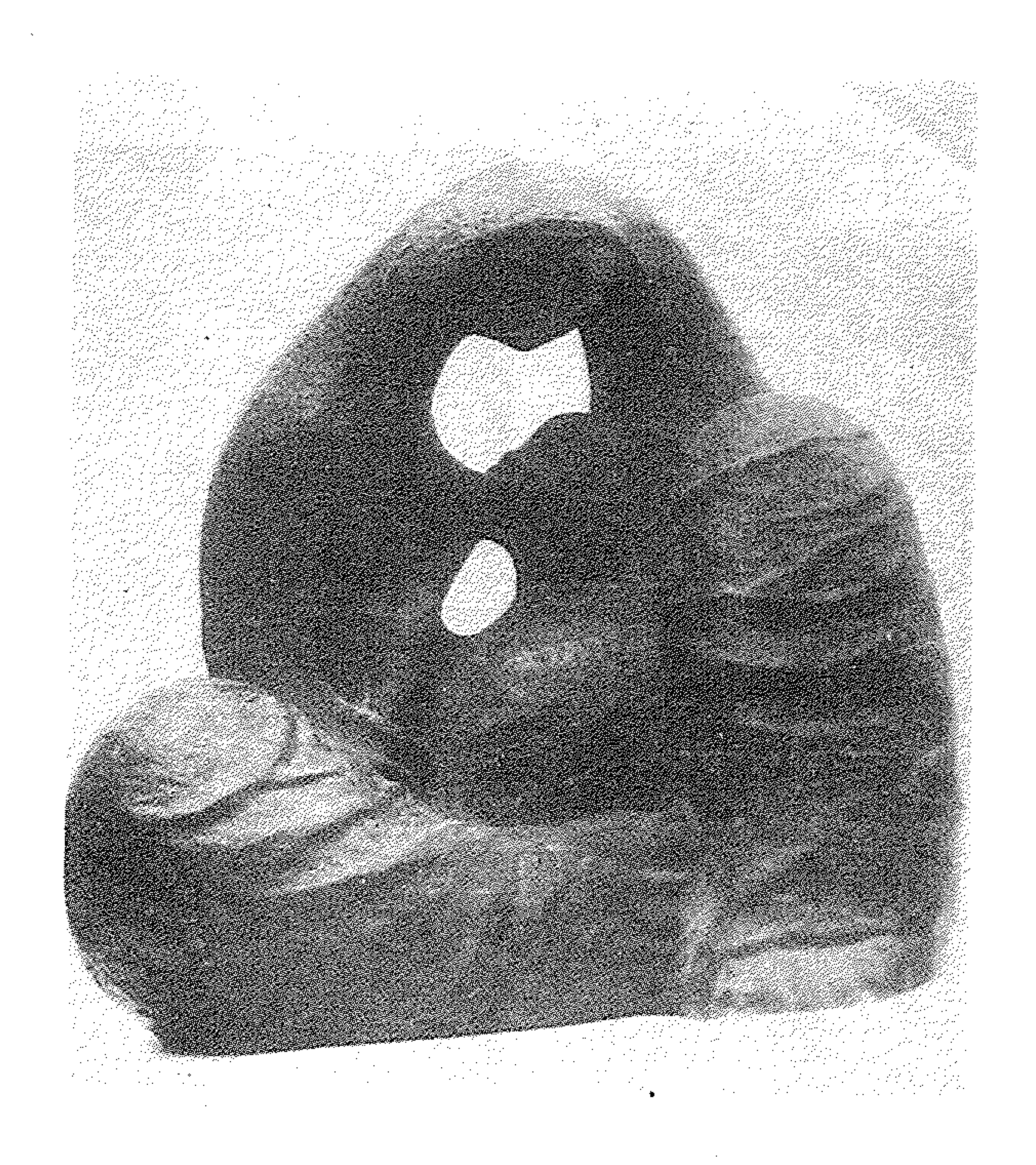
آدم حنين - الفتاة الراكعة



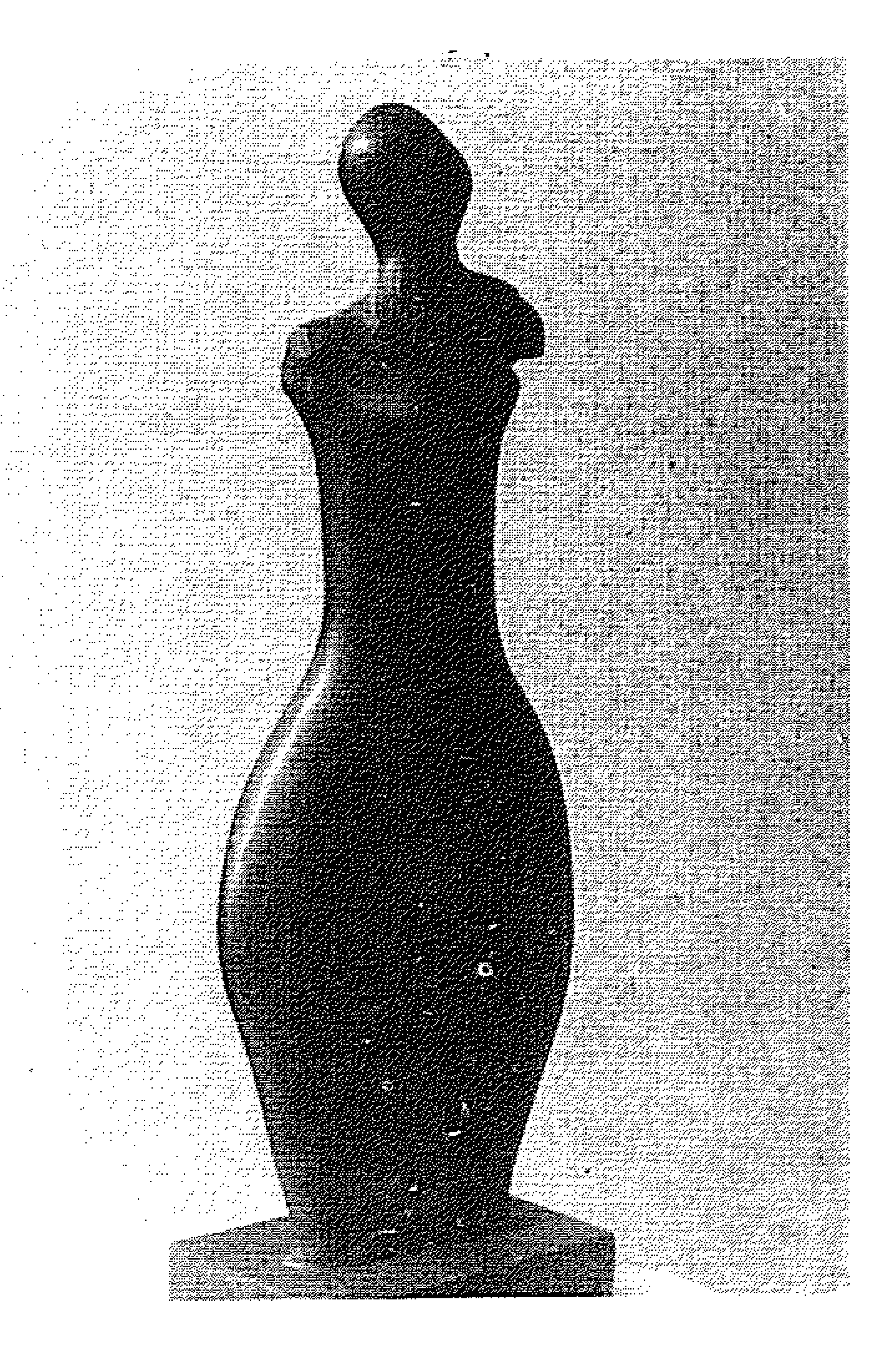
ناجي كامل - من وحي الأقصر



عايدة شحاته - رأس فلاحة



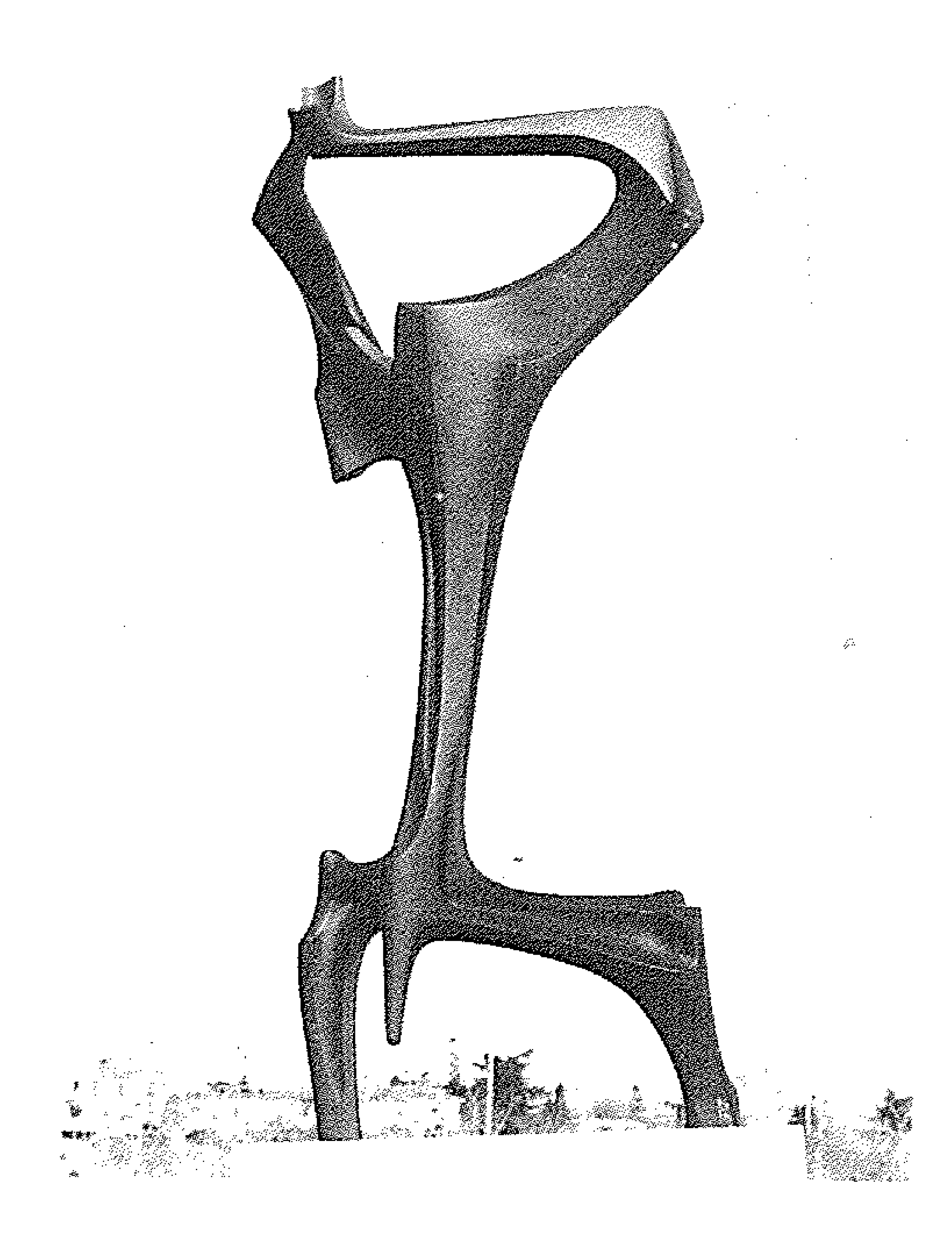
جمال السجيني ـ أمومة



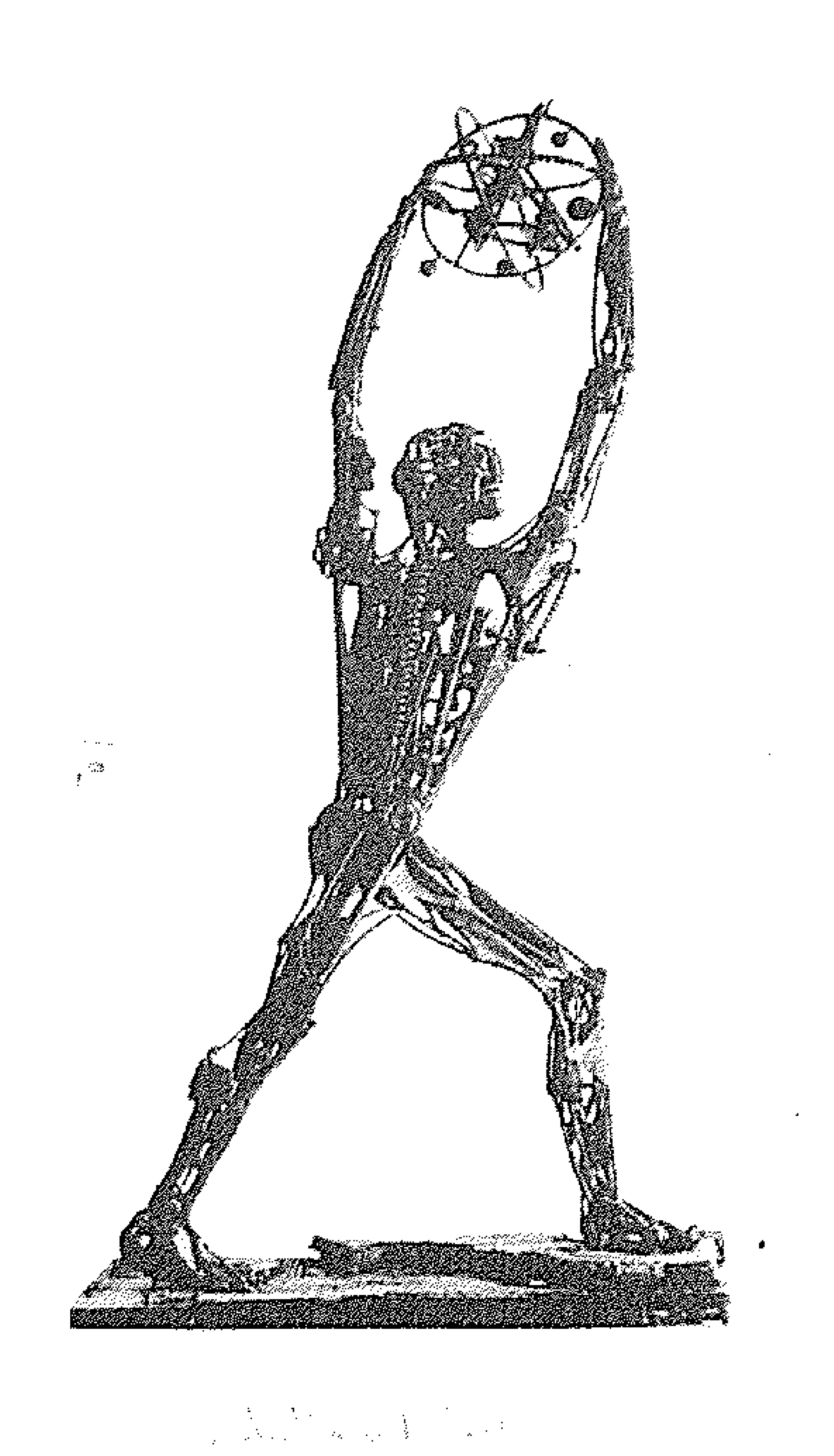
كمال خليفة ـ فتاة



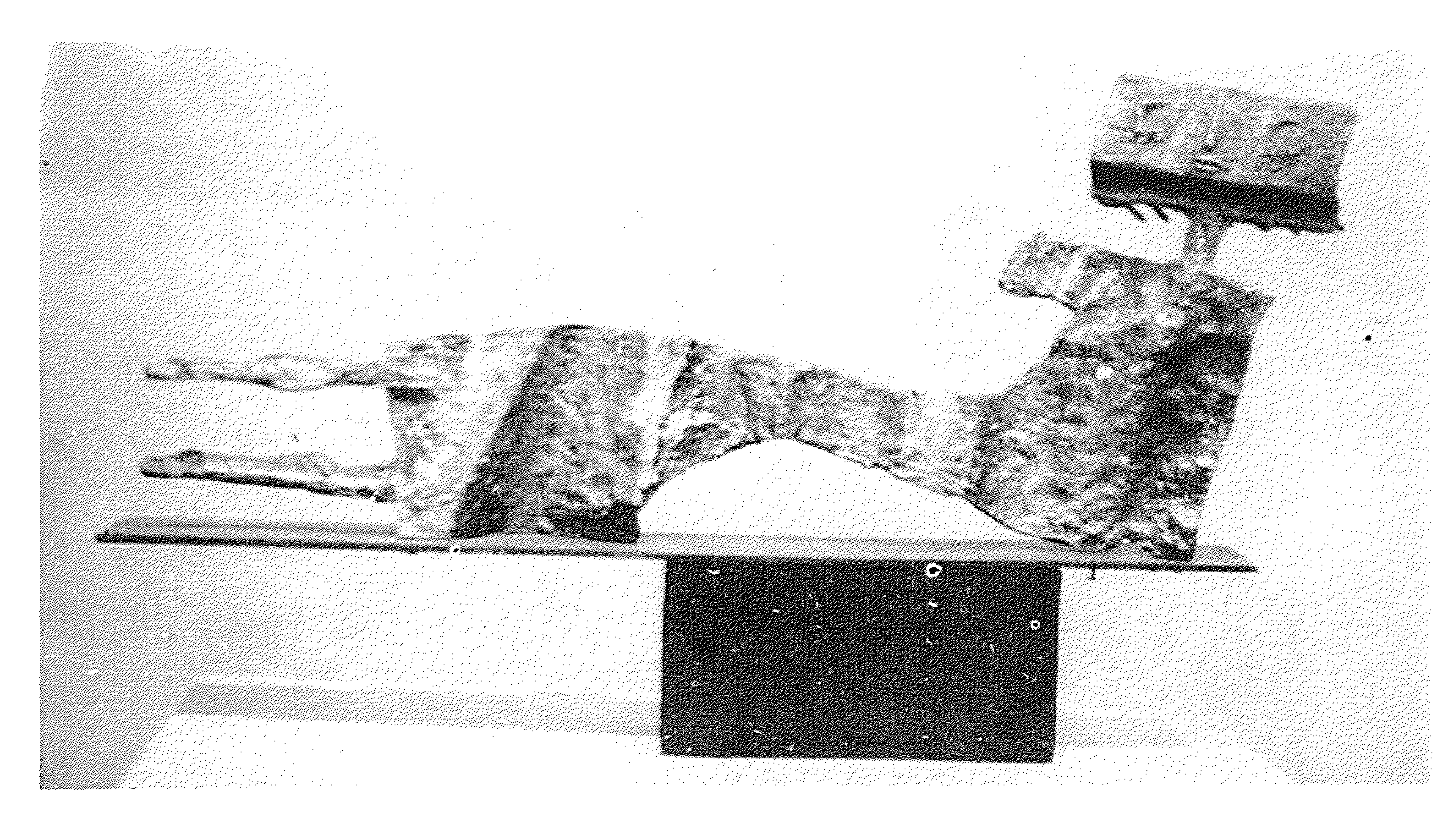
أحمد عبدالوهاب ـ عروسة وقناع



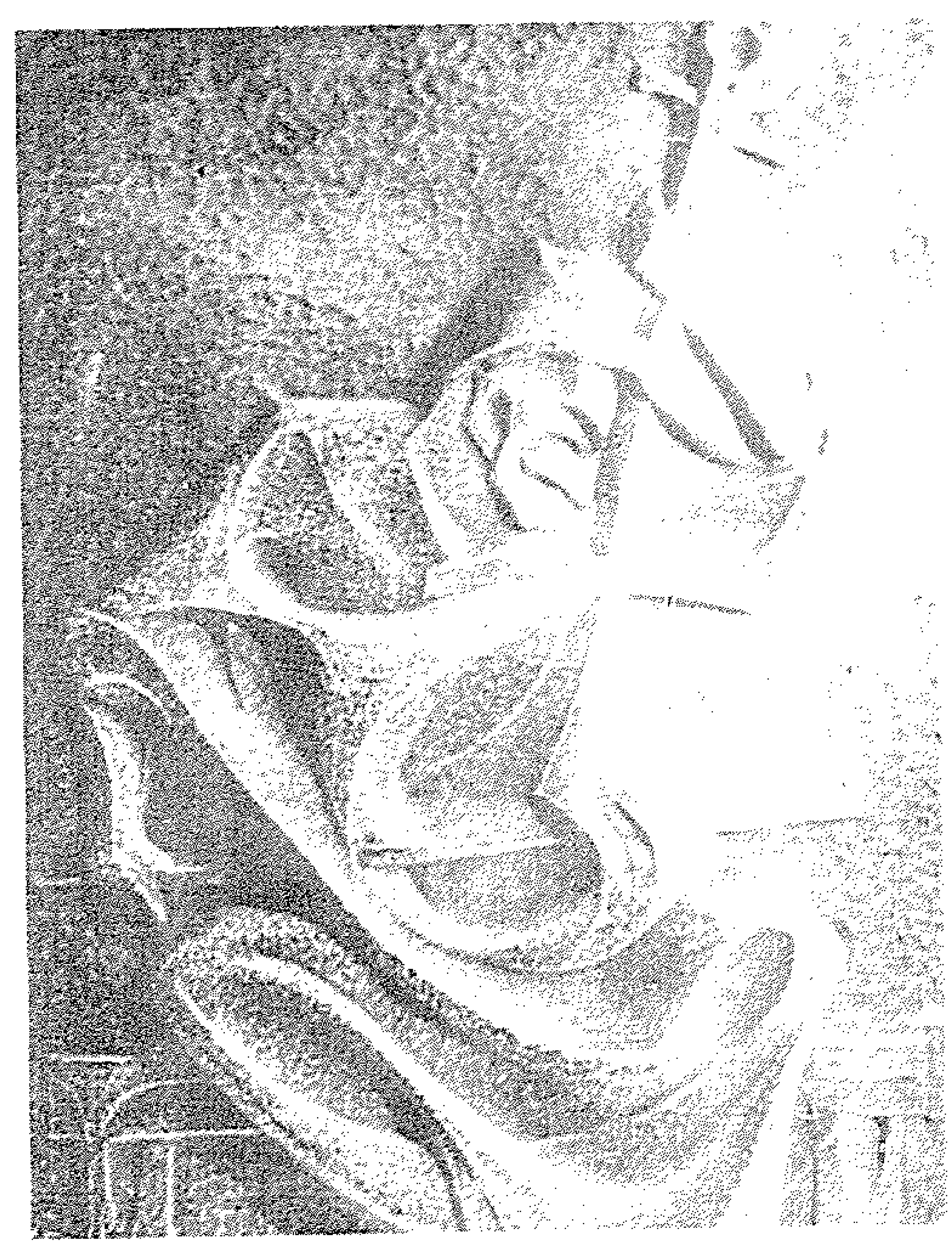
عبدالهادى الوشاحى - الصرخه



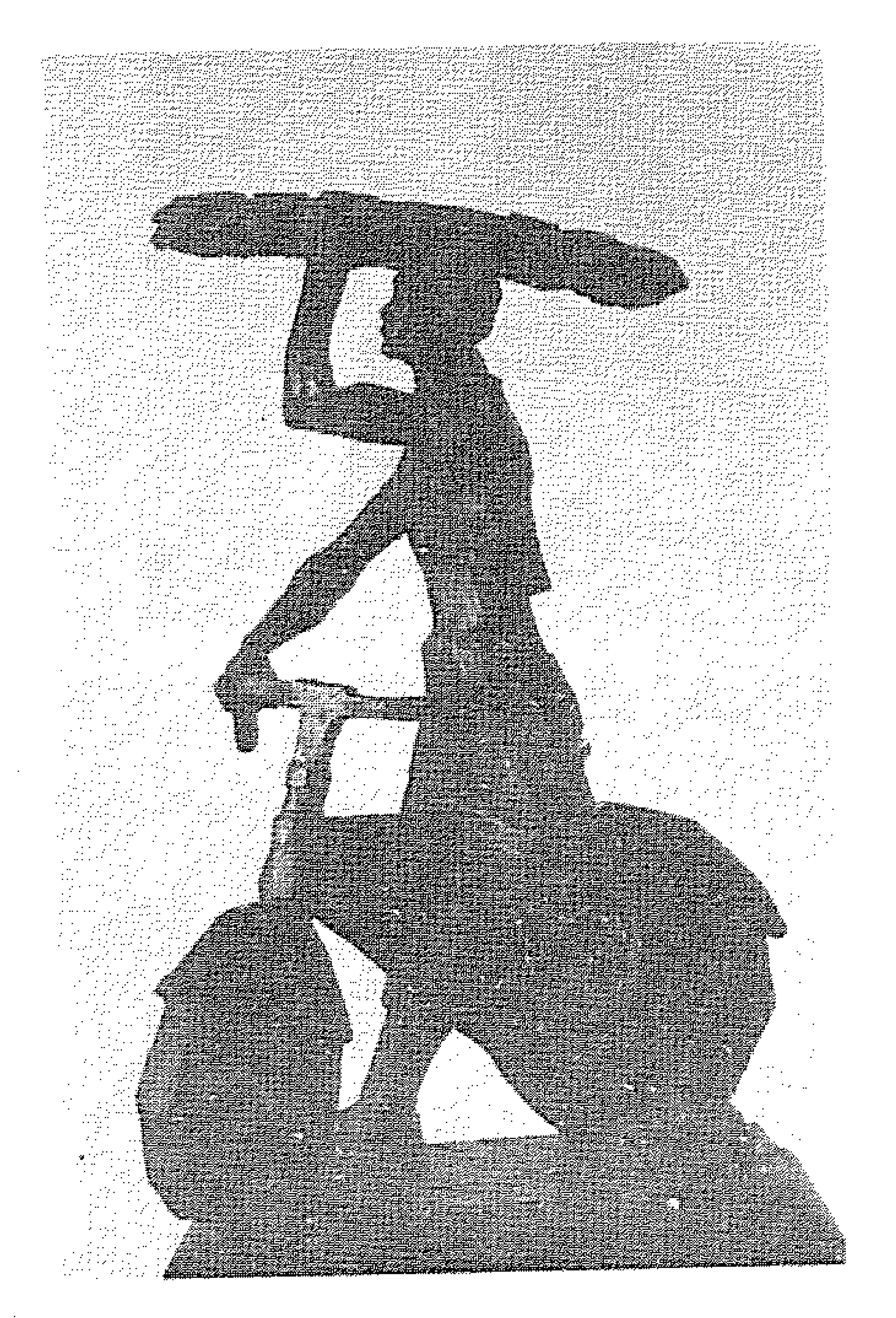
صلاح عبدالكريم - الانسان والعلم



صبحى جرجس - فتاة مضطجعة



محمد رزق ـ عازف الربابة



محمد مصطفى ـ بائع الخبز



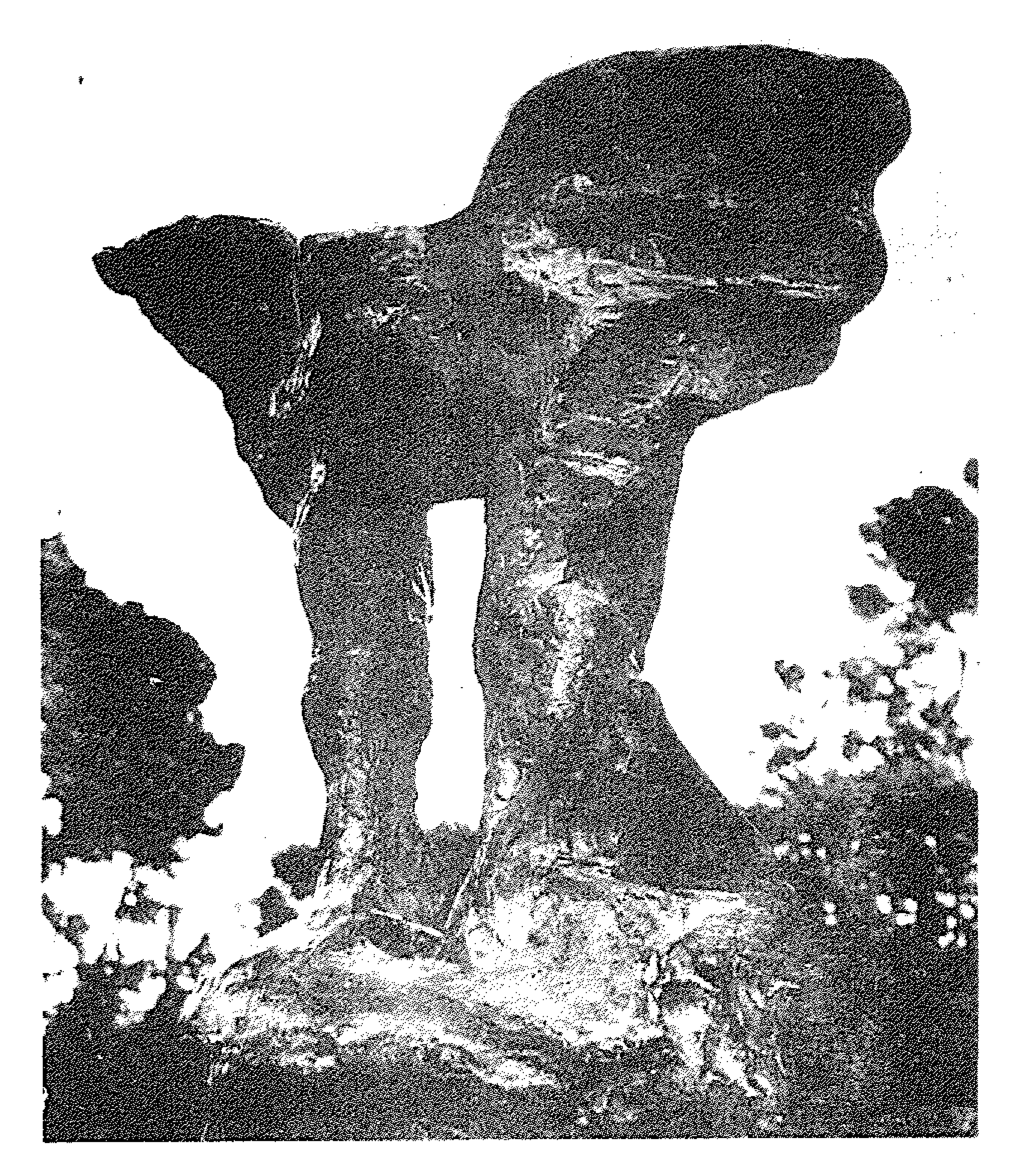
عبدالمجيد الفقي ـ أمومة



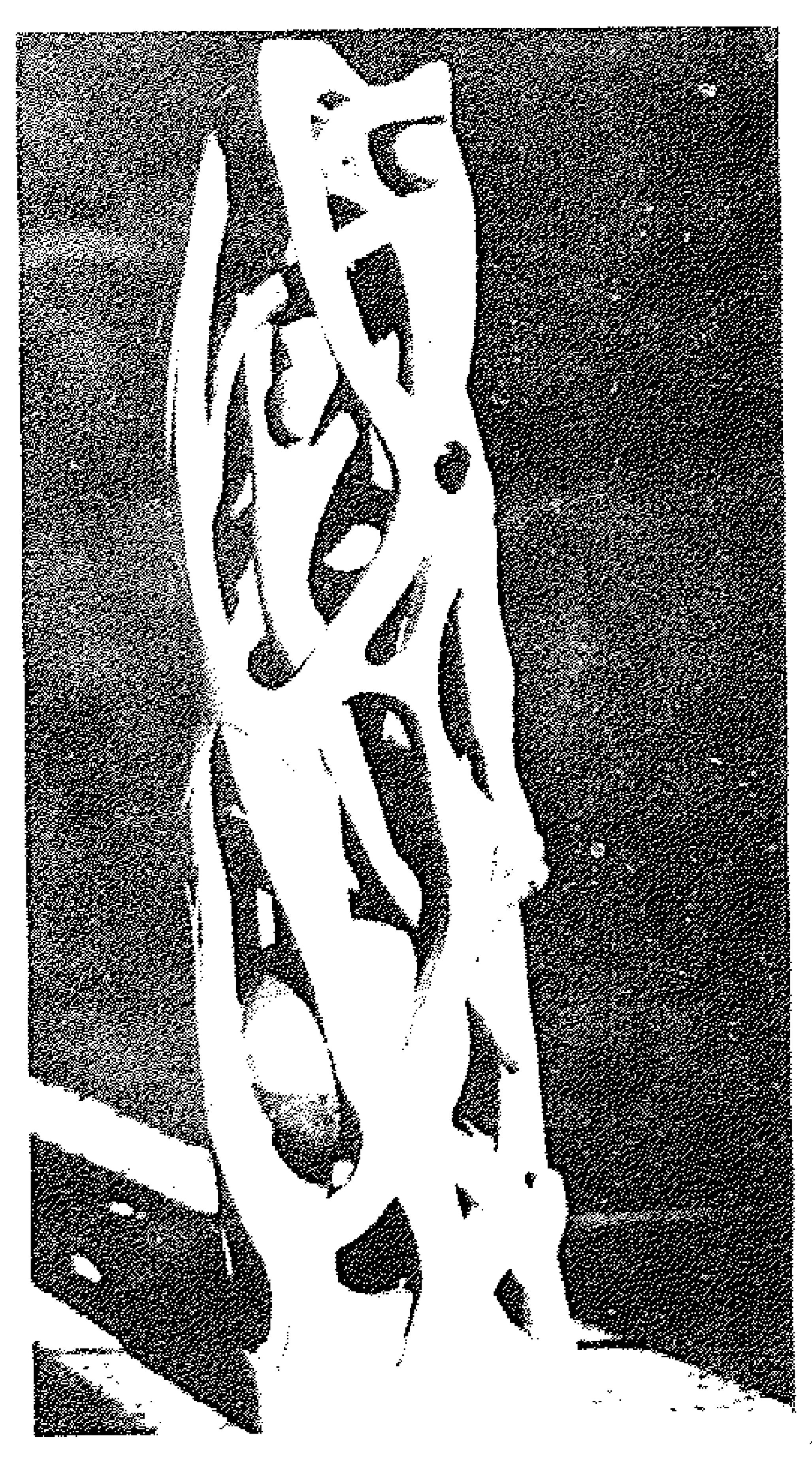
عبدالحميد الدواخلي ـ القط



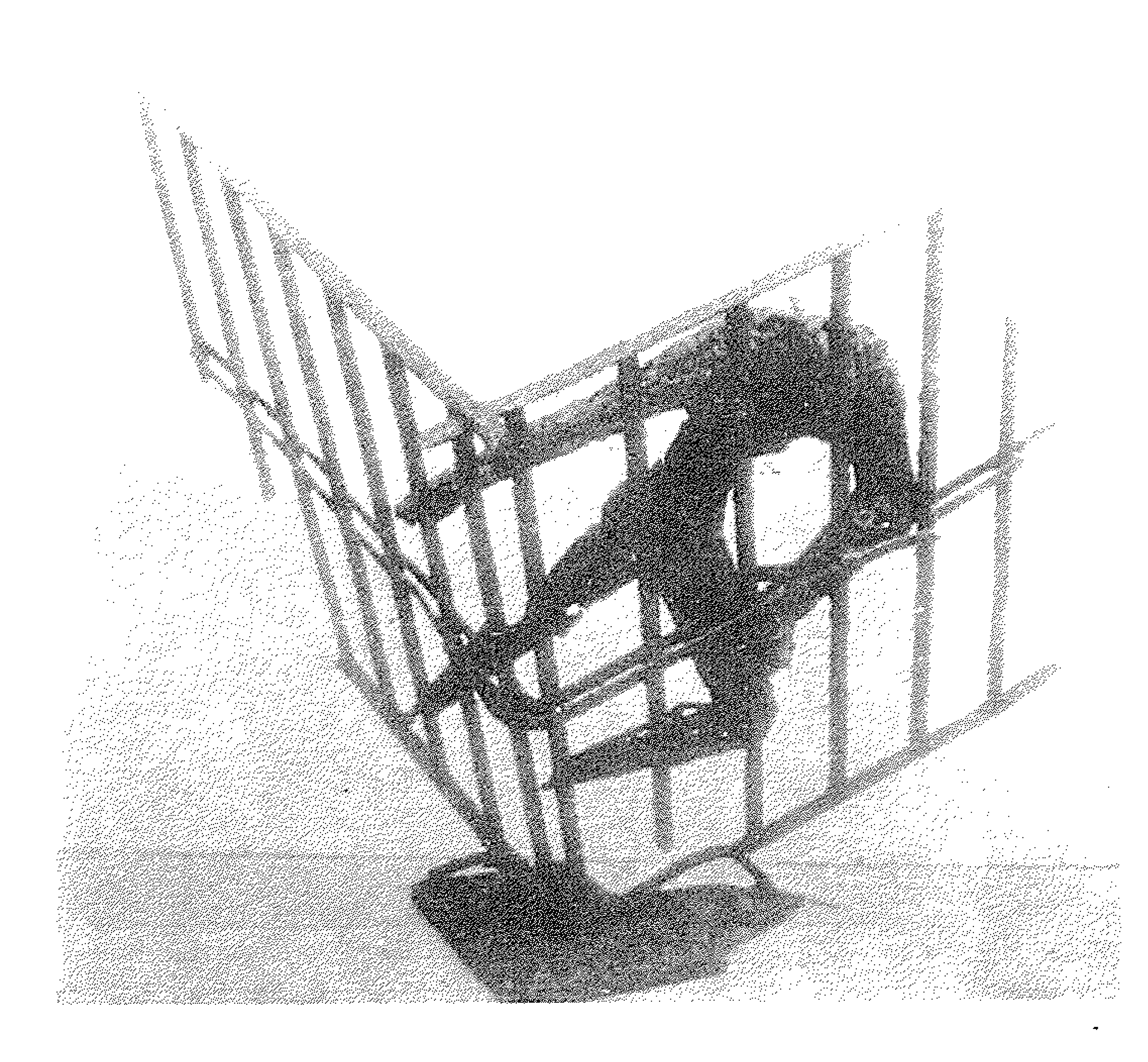
على نبيل وهبة ـ الشهداء



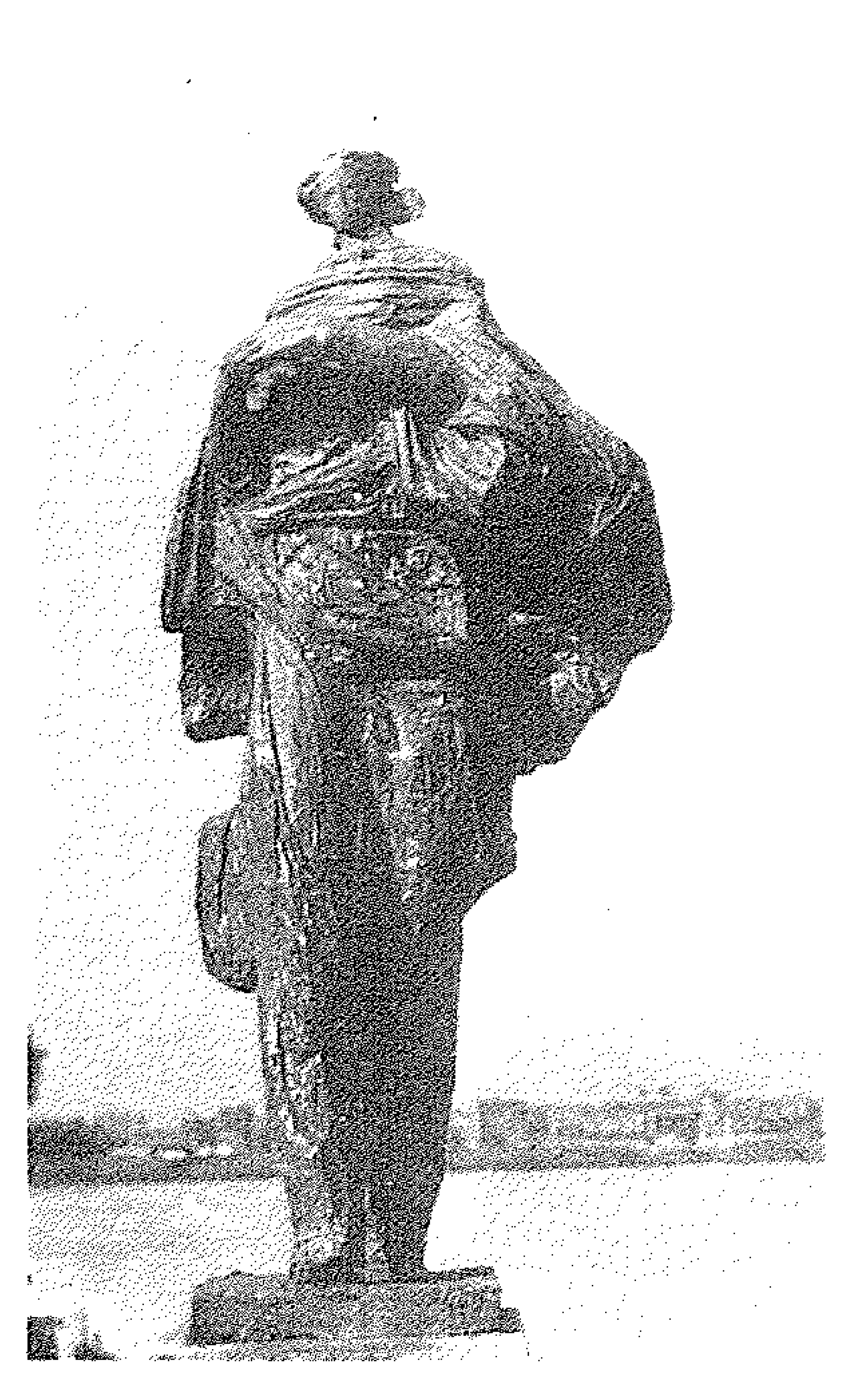
طارق زيادى ـ الطائر



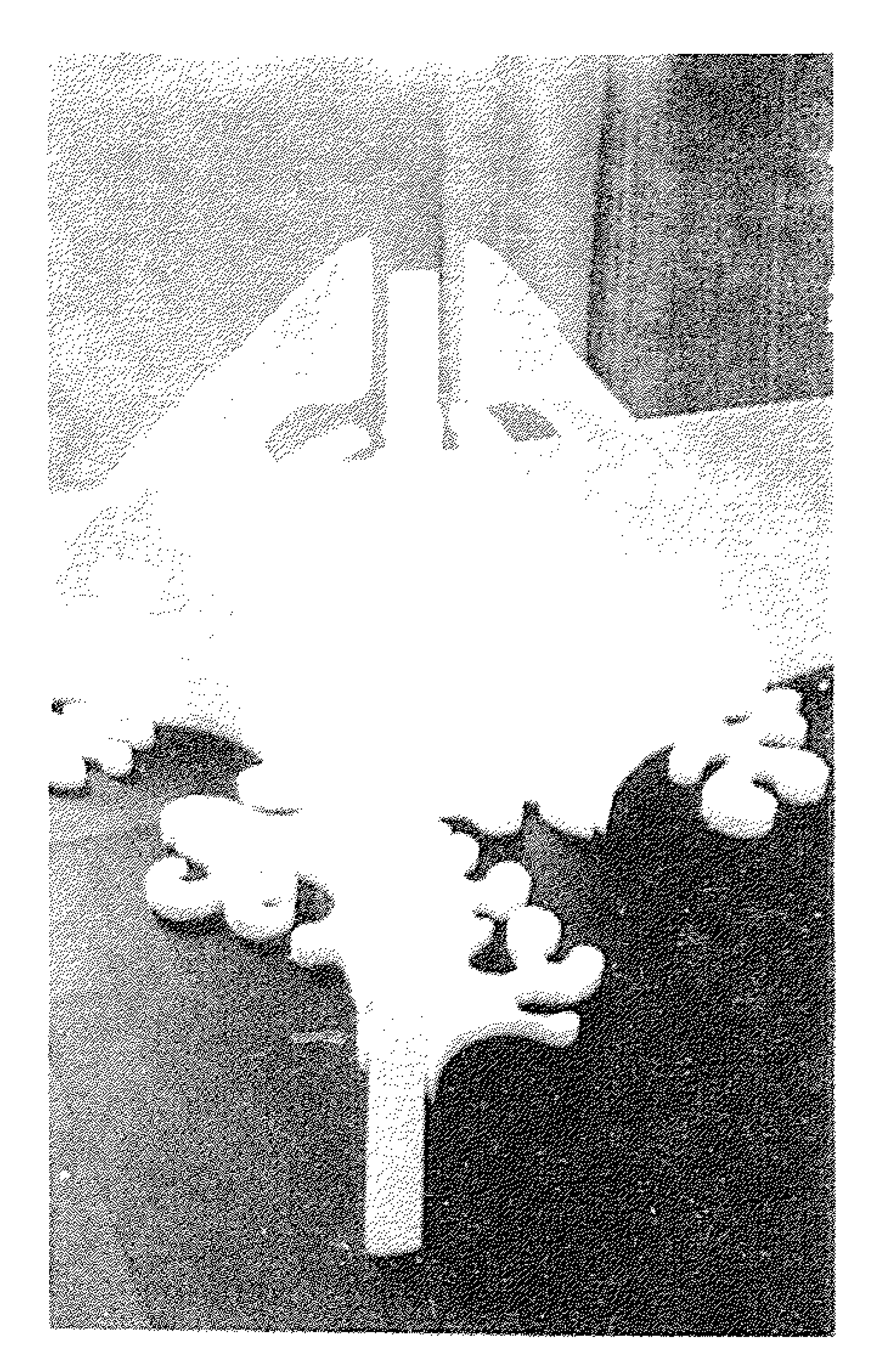
صبرى ناشد ـ البحث عن كوكب آخر



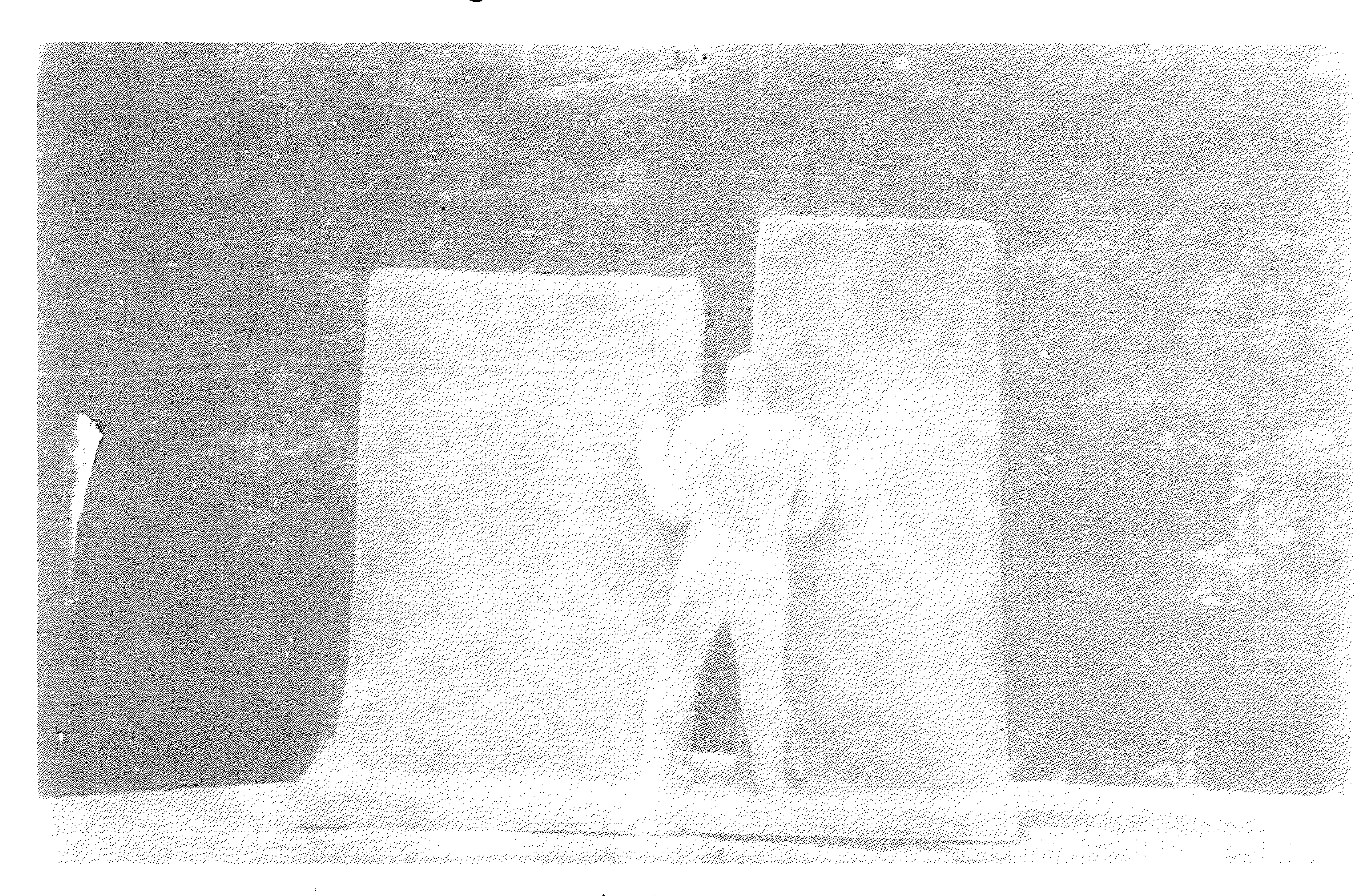
أحمد السطوحى ـ السجين



فاروق ابراهيم - النصر



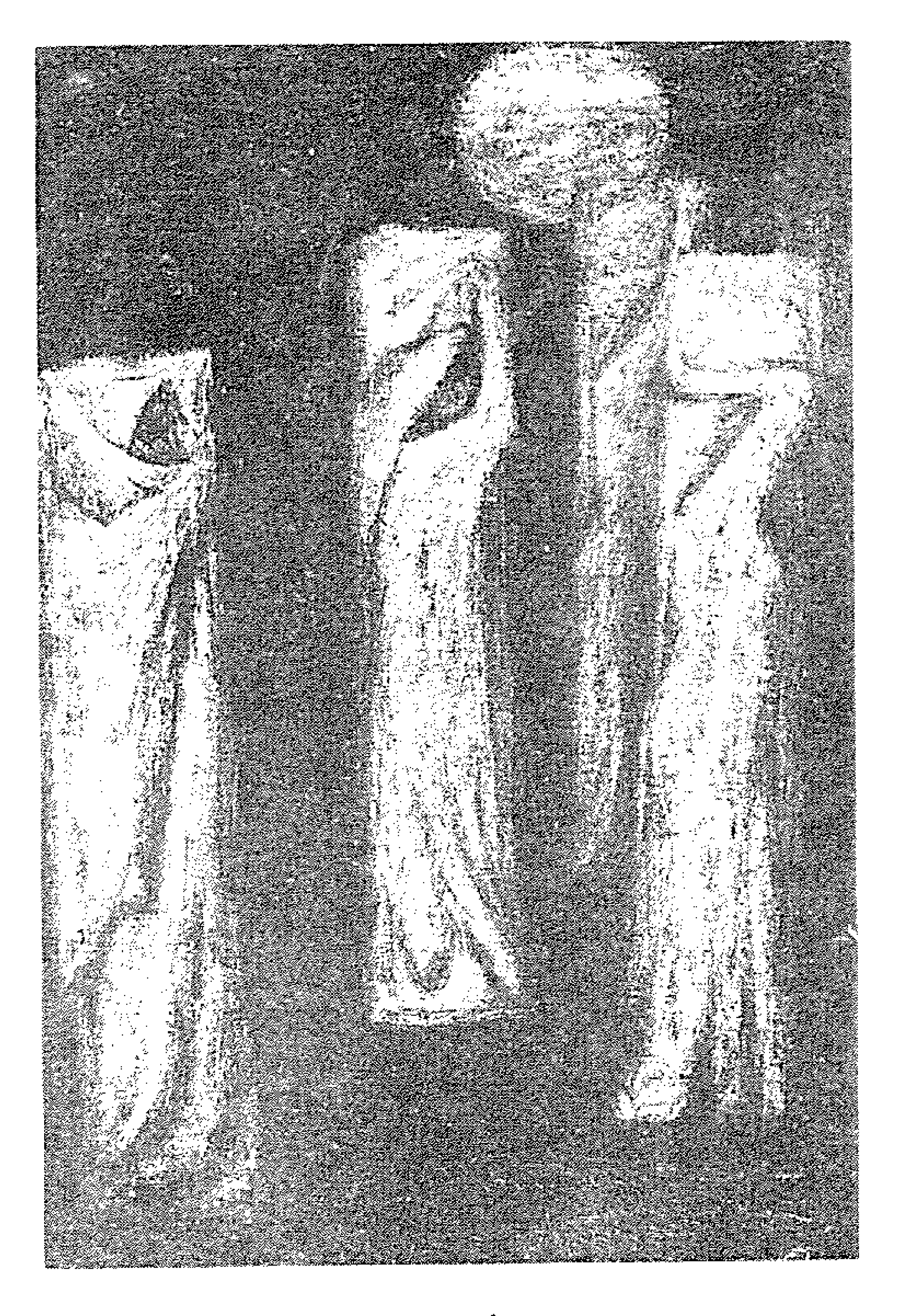
صالح رضا - تشكيل هرمى



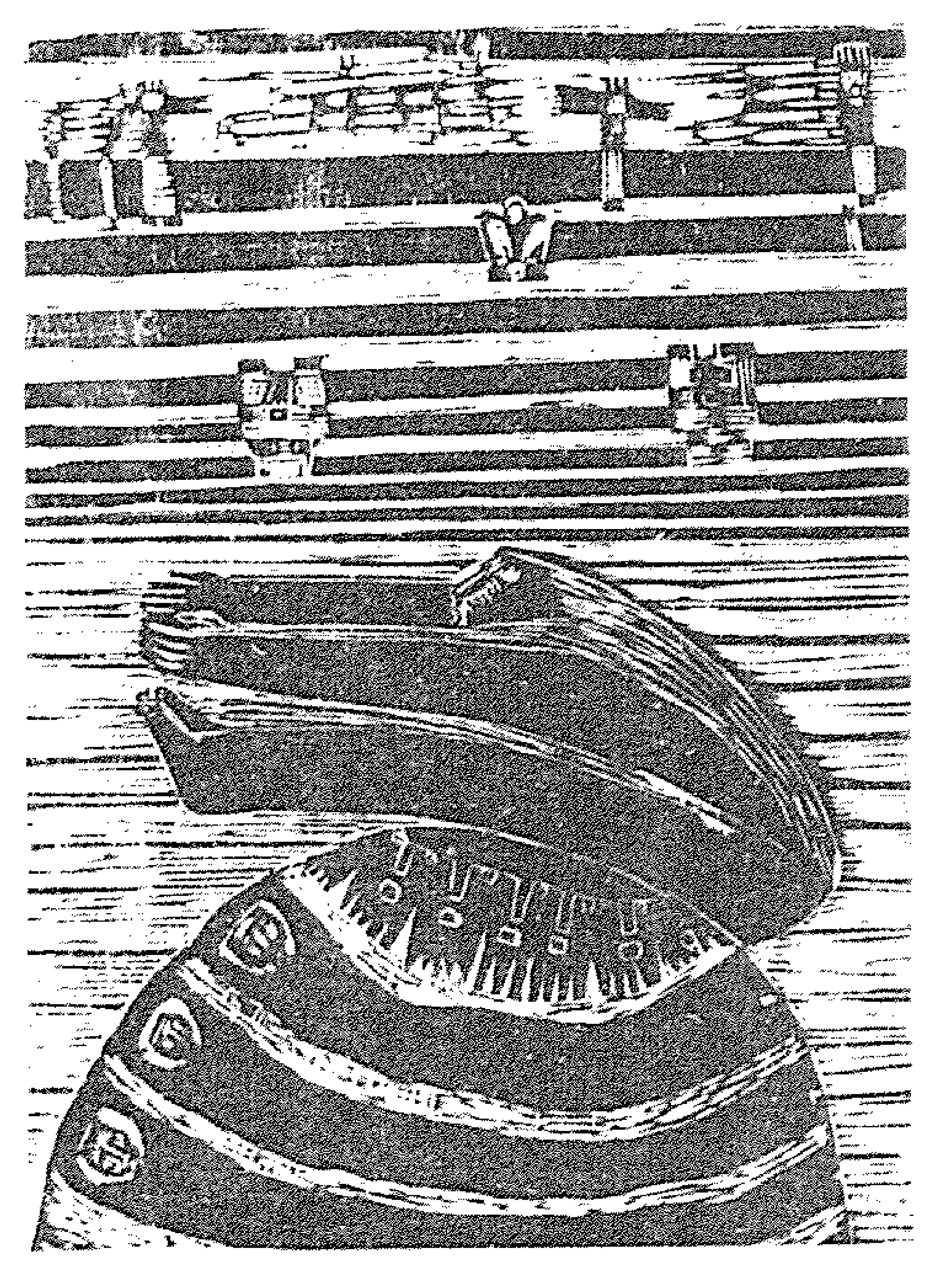
محمد العلاوى - الجدران



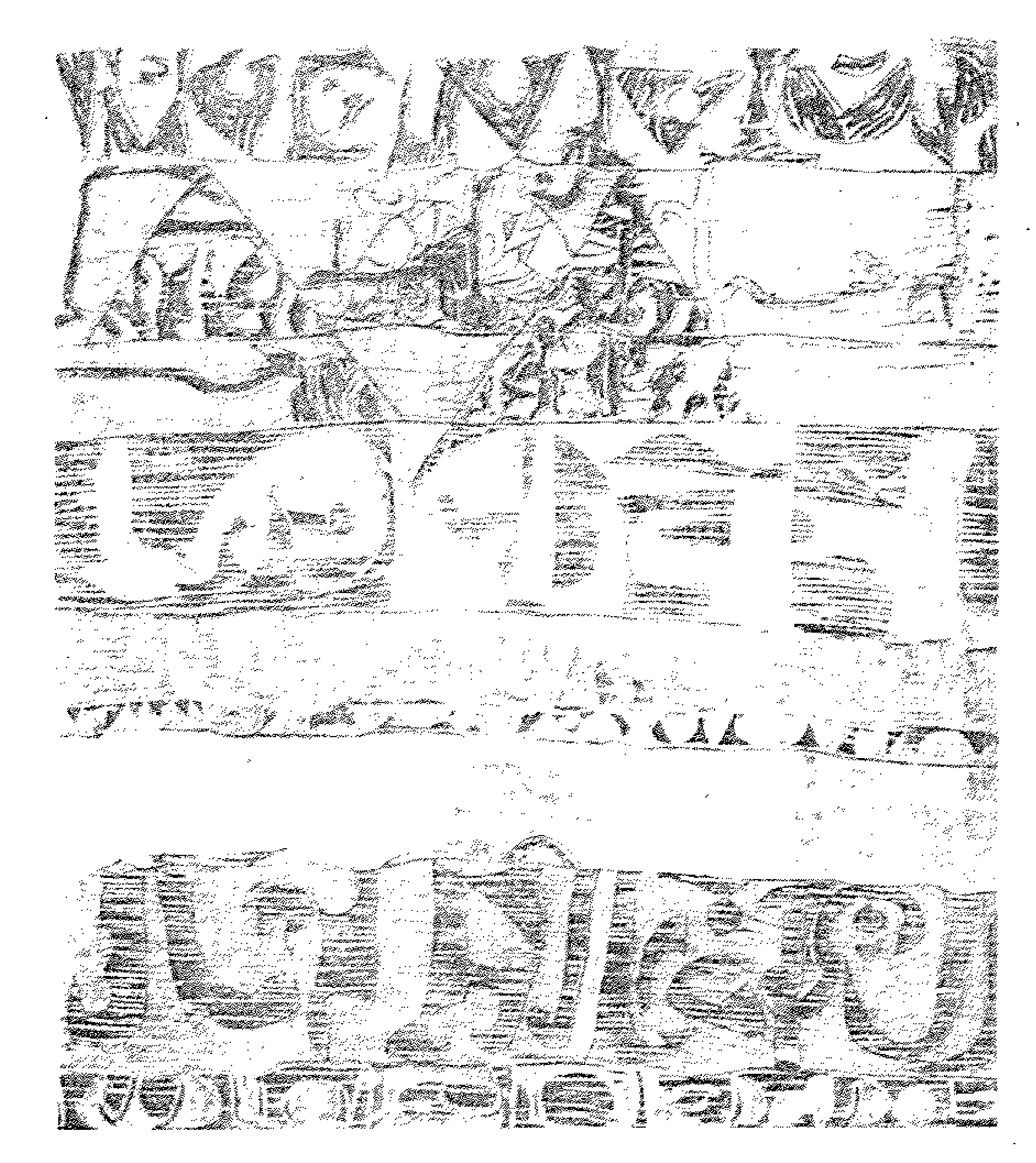
ممدوح عمار ـ رقصة الخيل (حفر على الخشب)



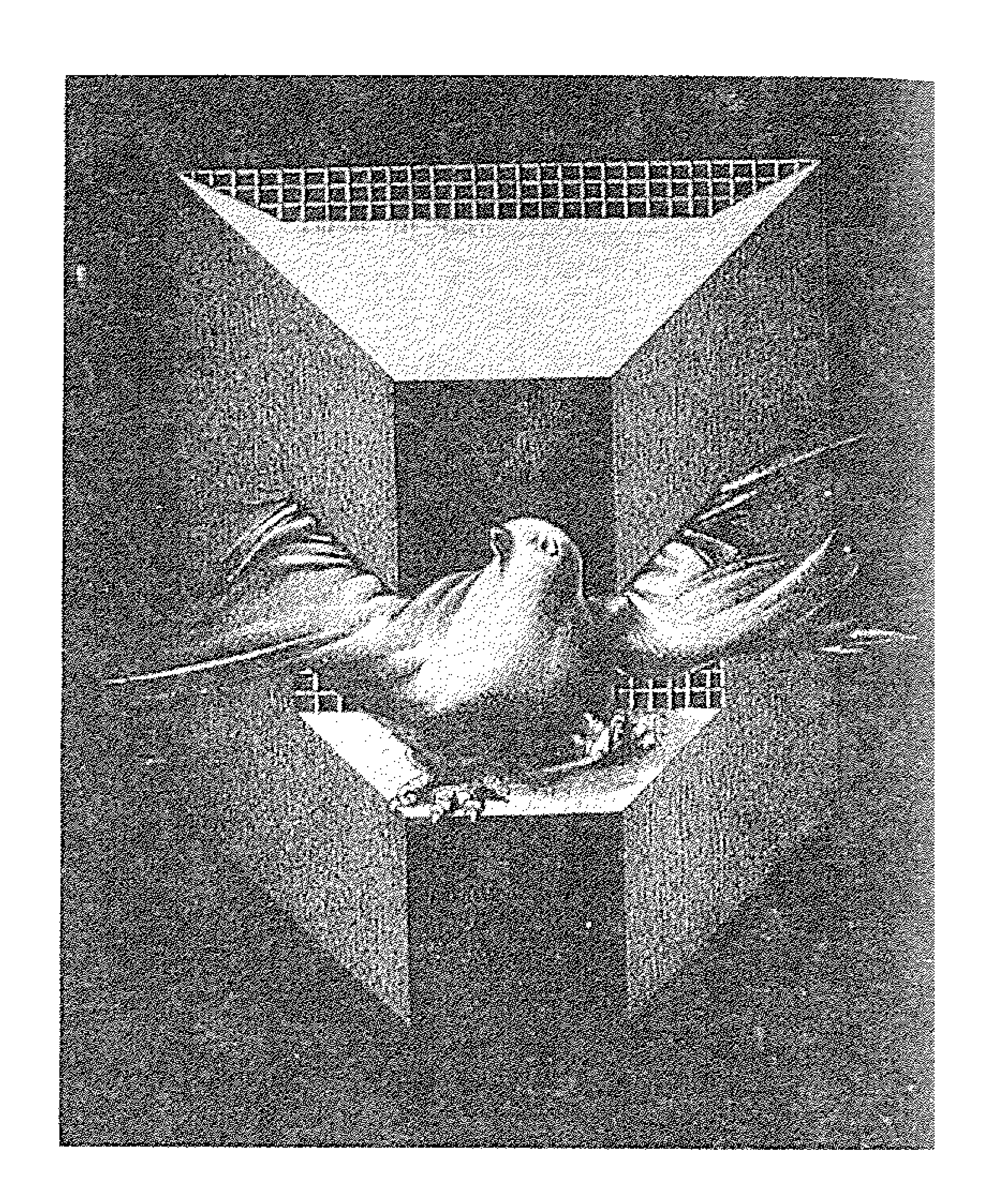
مصطفى أحمد ـ النائحات



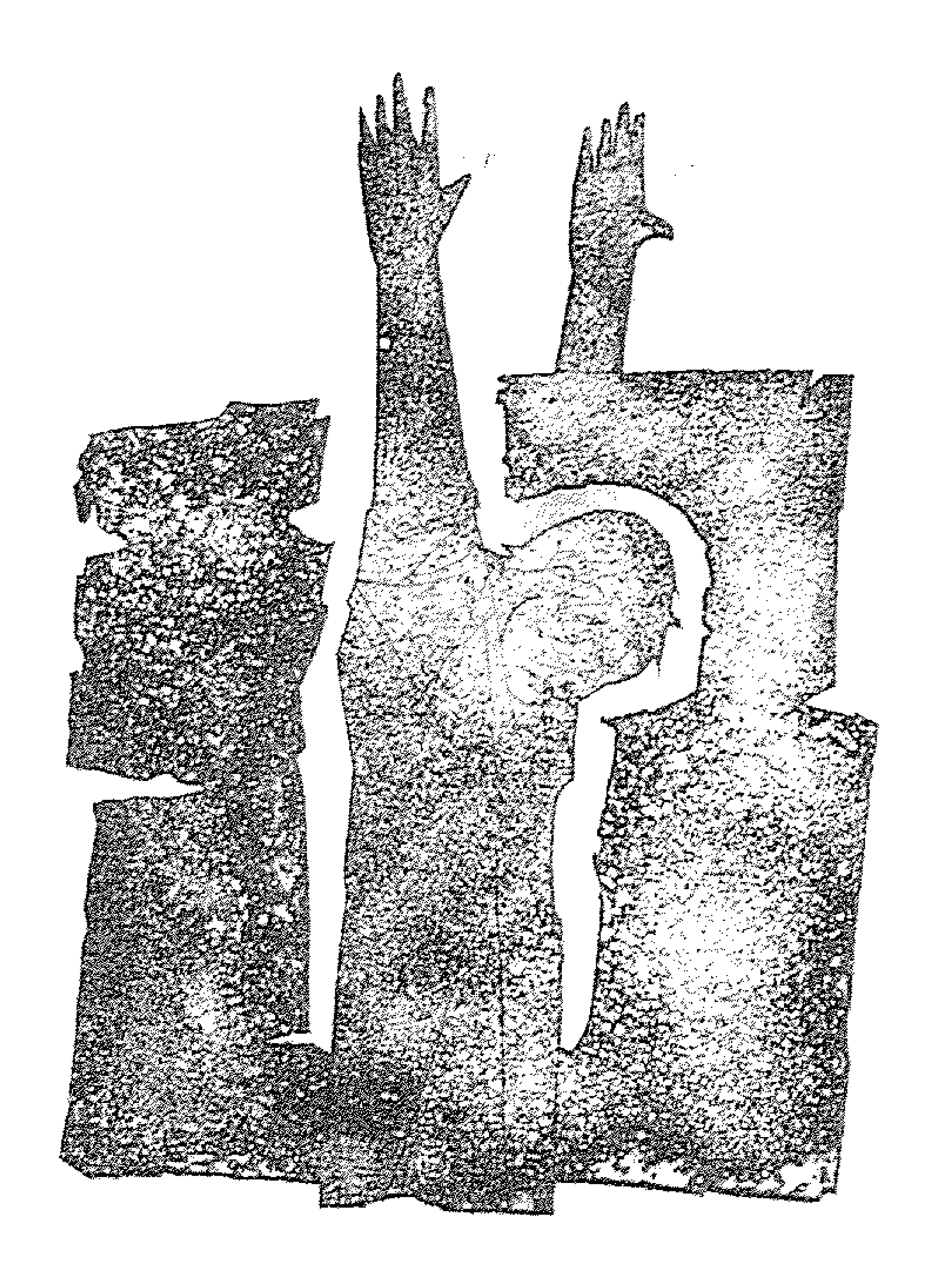
فتحي أحمد ـ الخلود (حفر على الخشب)



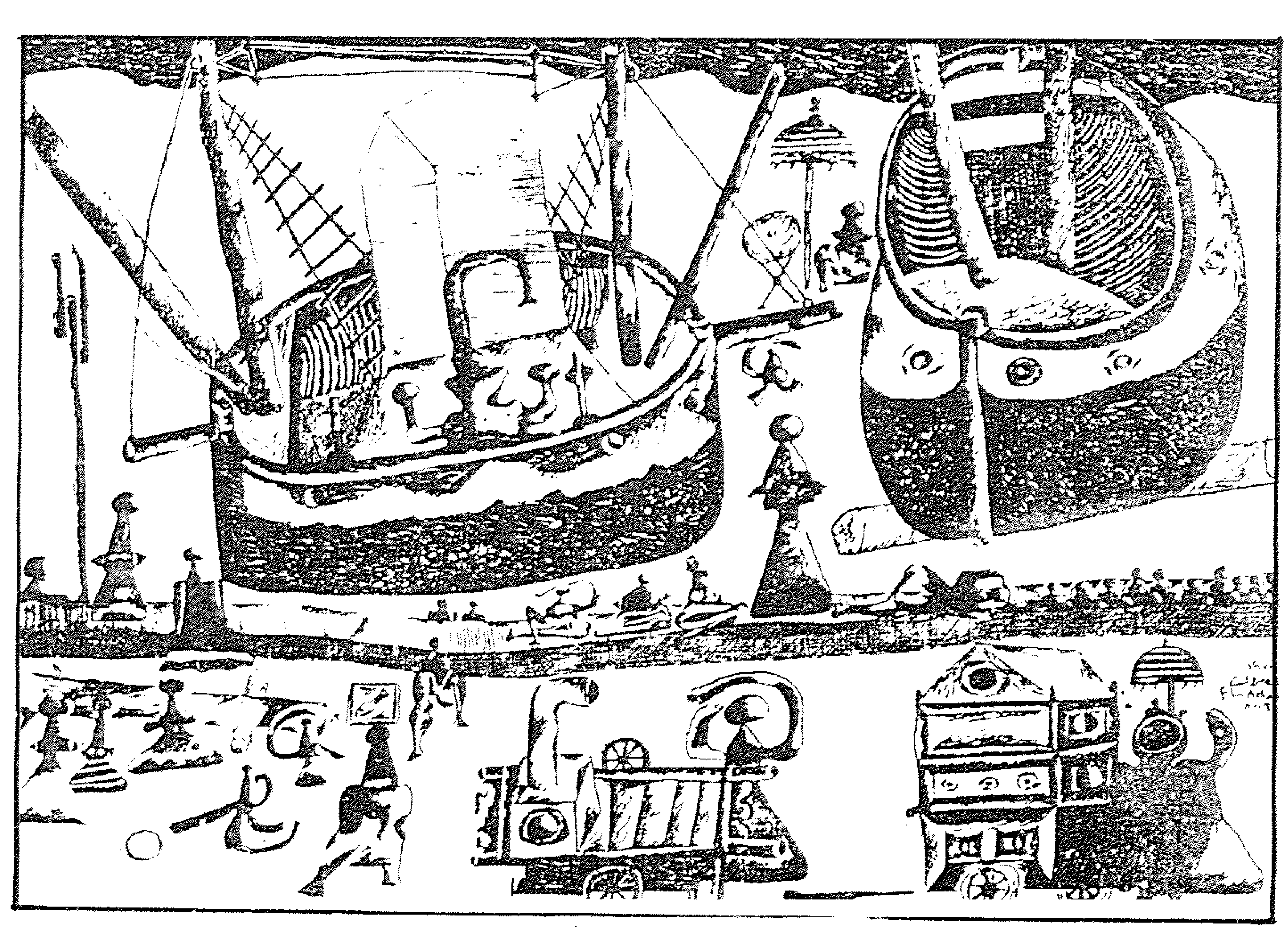
حسين الجبالي ـ إيقاع حروفي (حفر على الخشب)



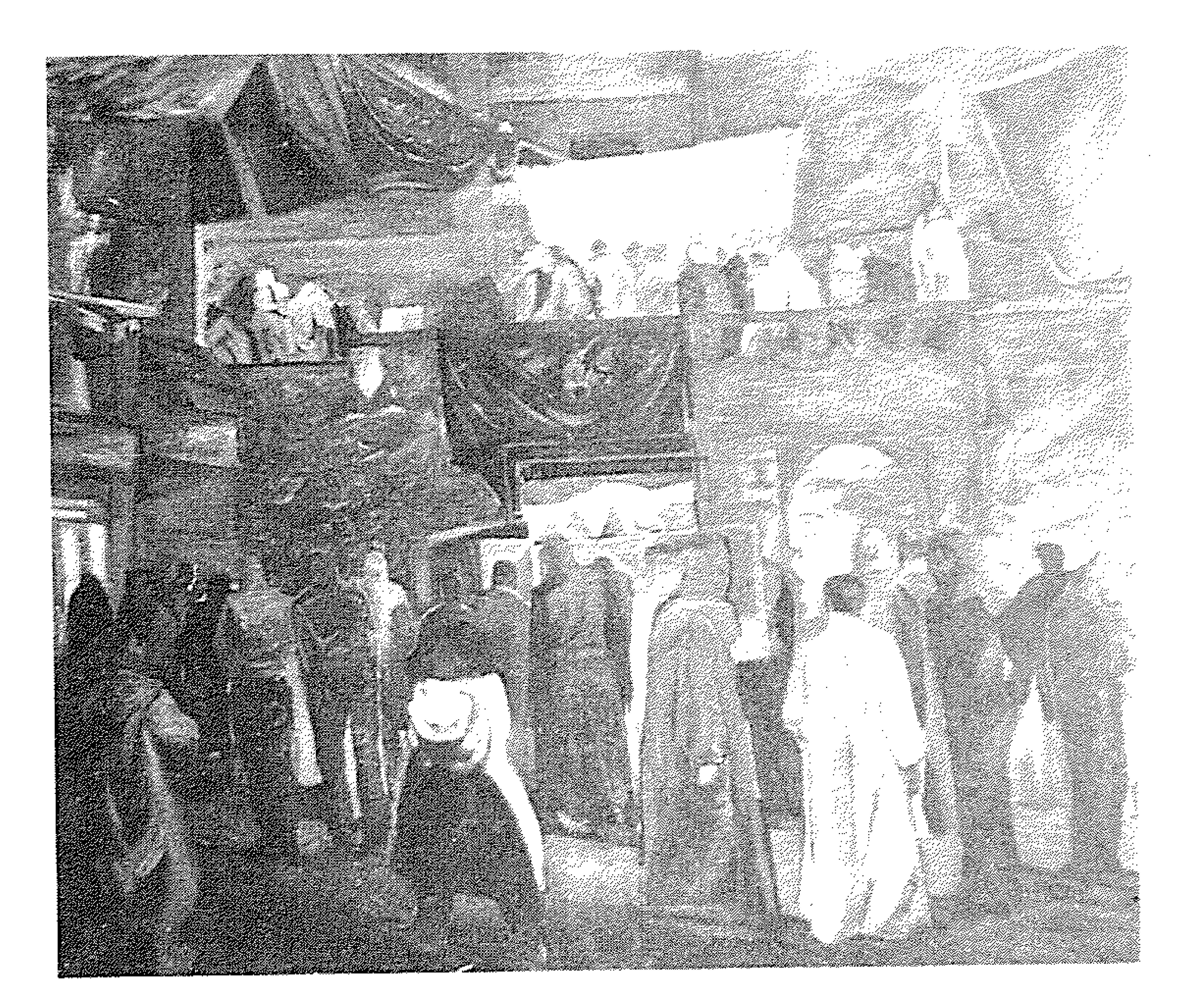
أحمد نوار ـ المقاومة ـ (رسم بالحبر)



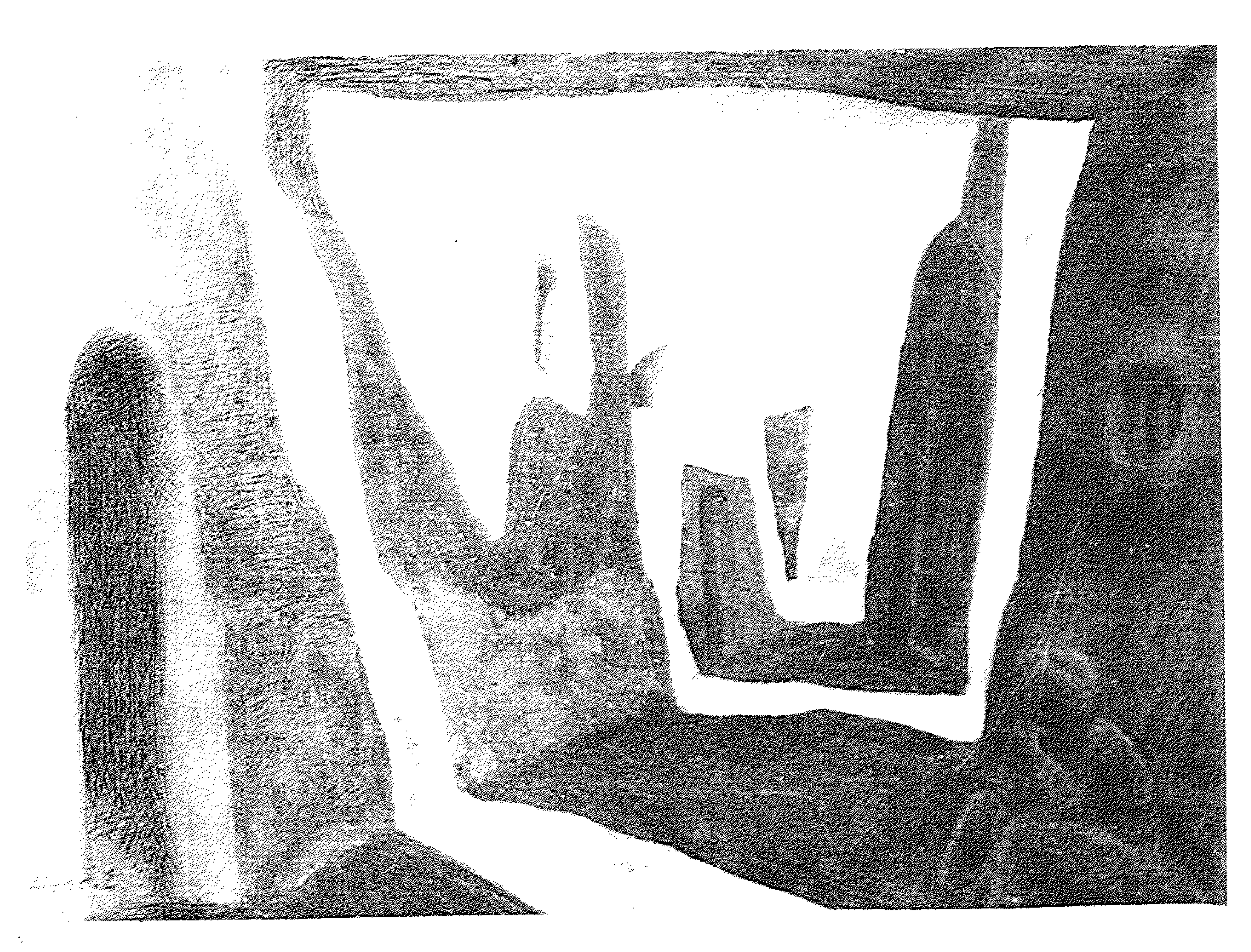
كمال أمين ـ المقاومة ـ (حفر على الزنك)



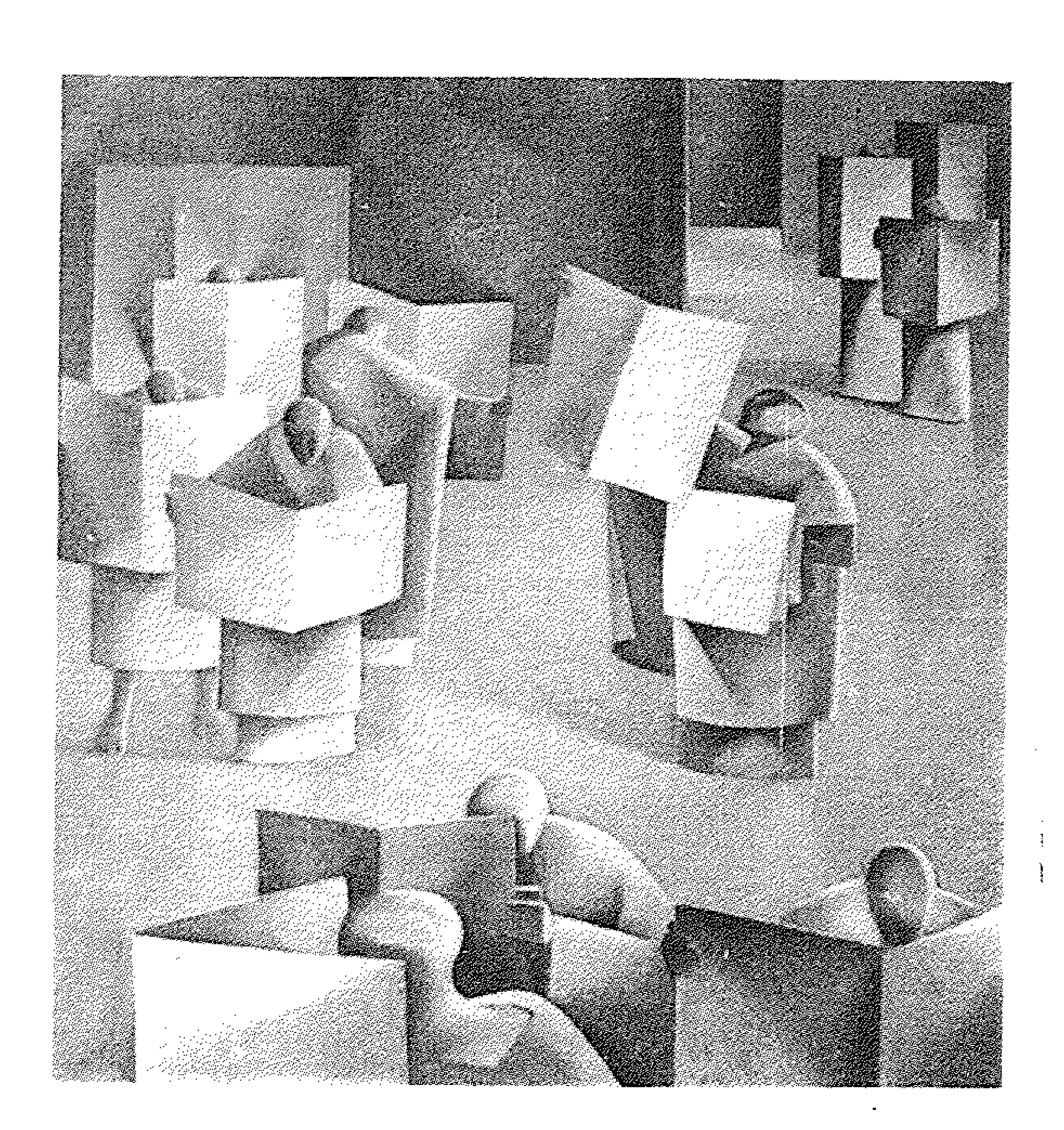
سعيد العدوى ـ مراكب (رسم بالحبر)



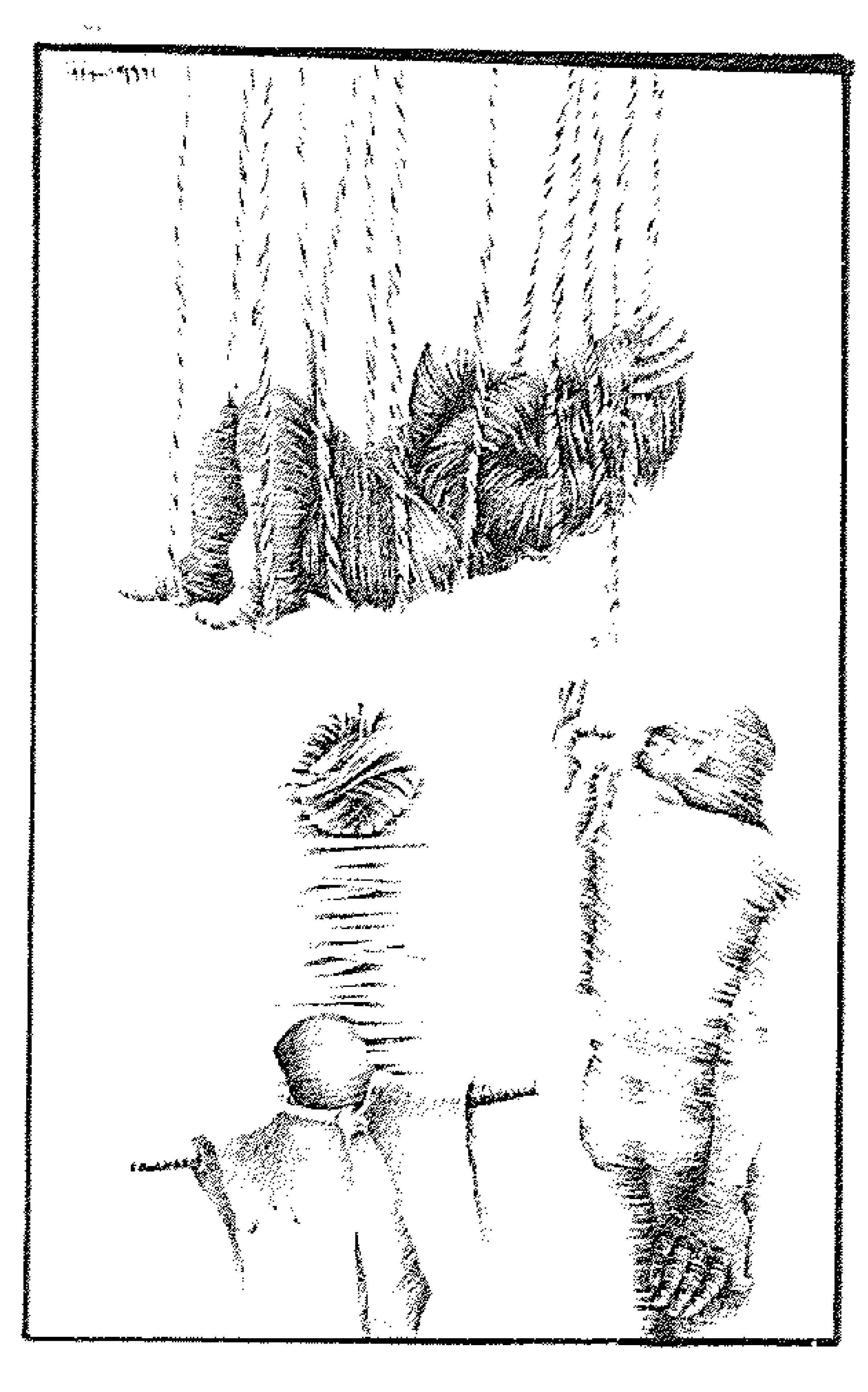
رضا عبدالسلام المولد ـ (تصوير)



عزالدين نجيب ـ من الواحات (تصوير)

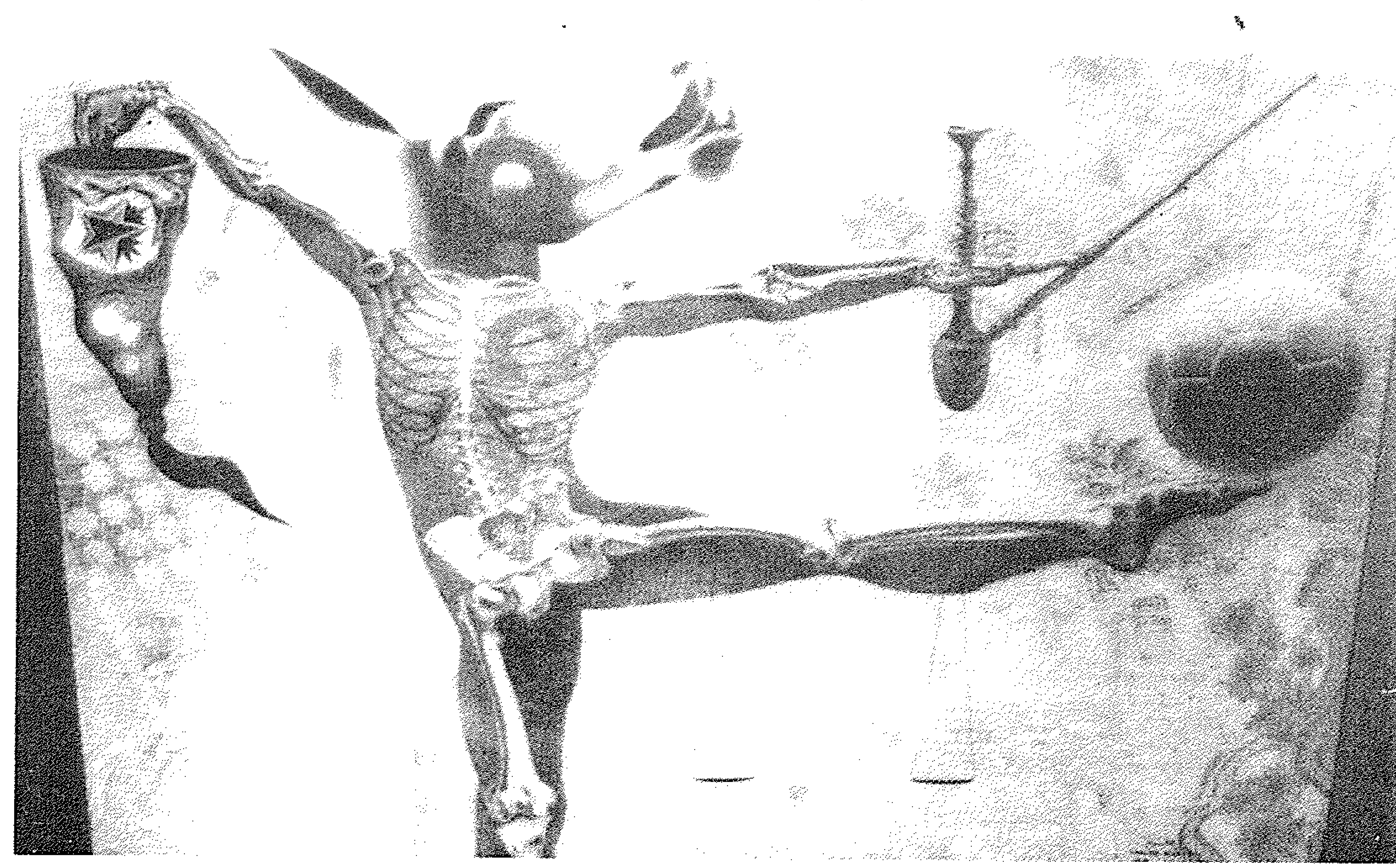


سيد سعد الدين ـ قارئو الصحف (رسم بالحبر)

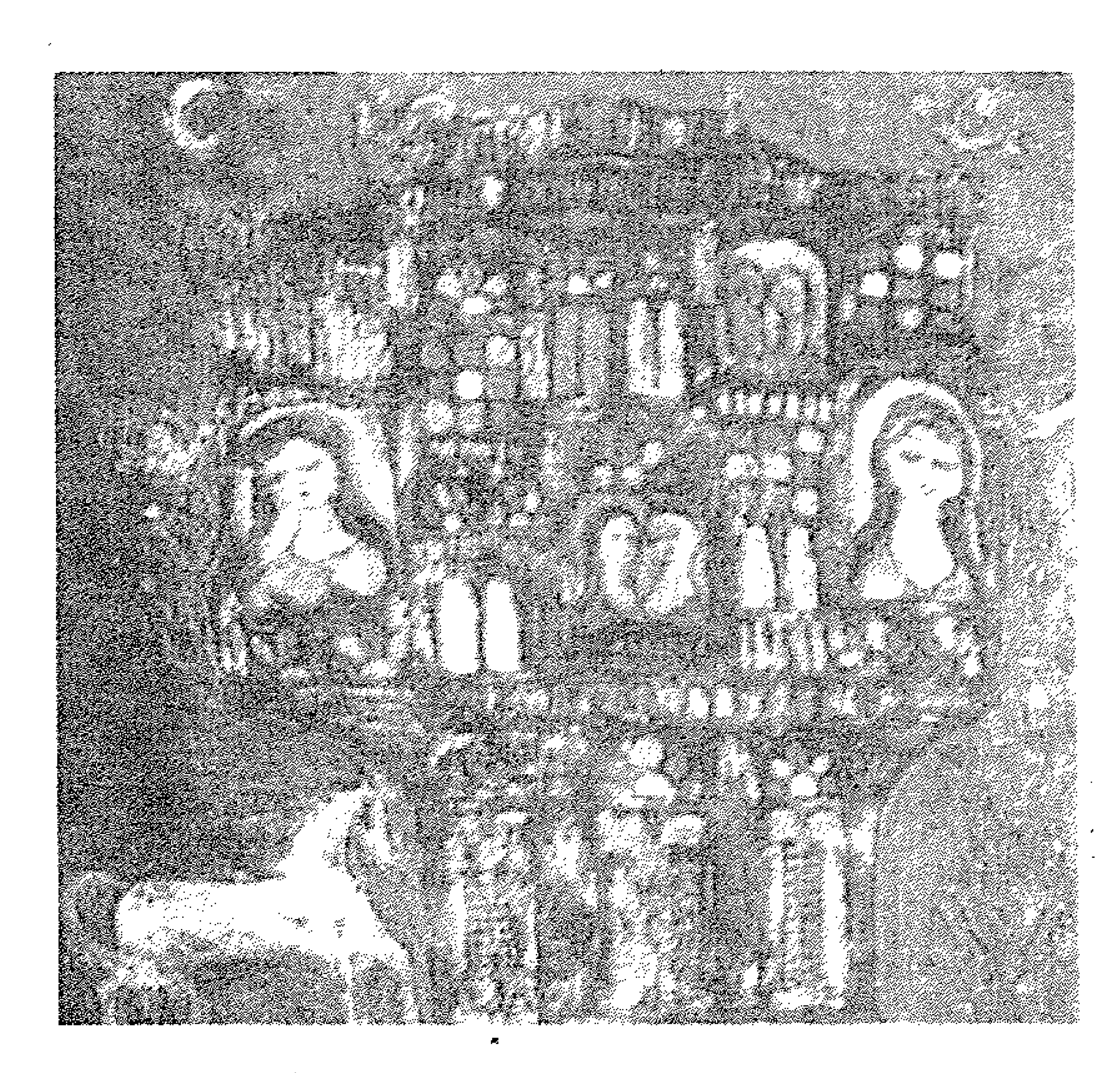




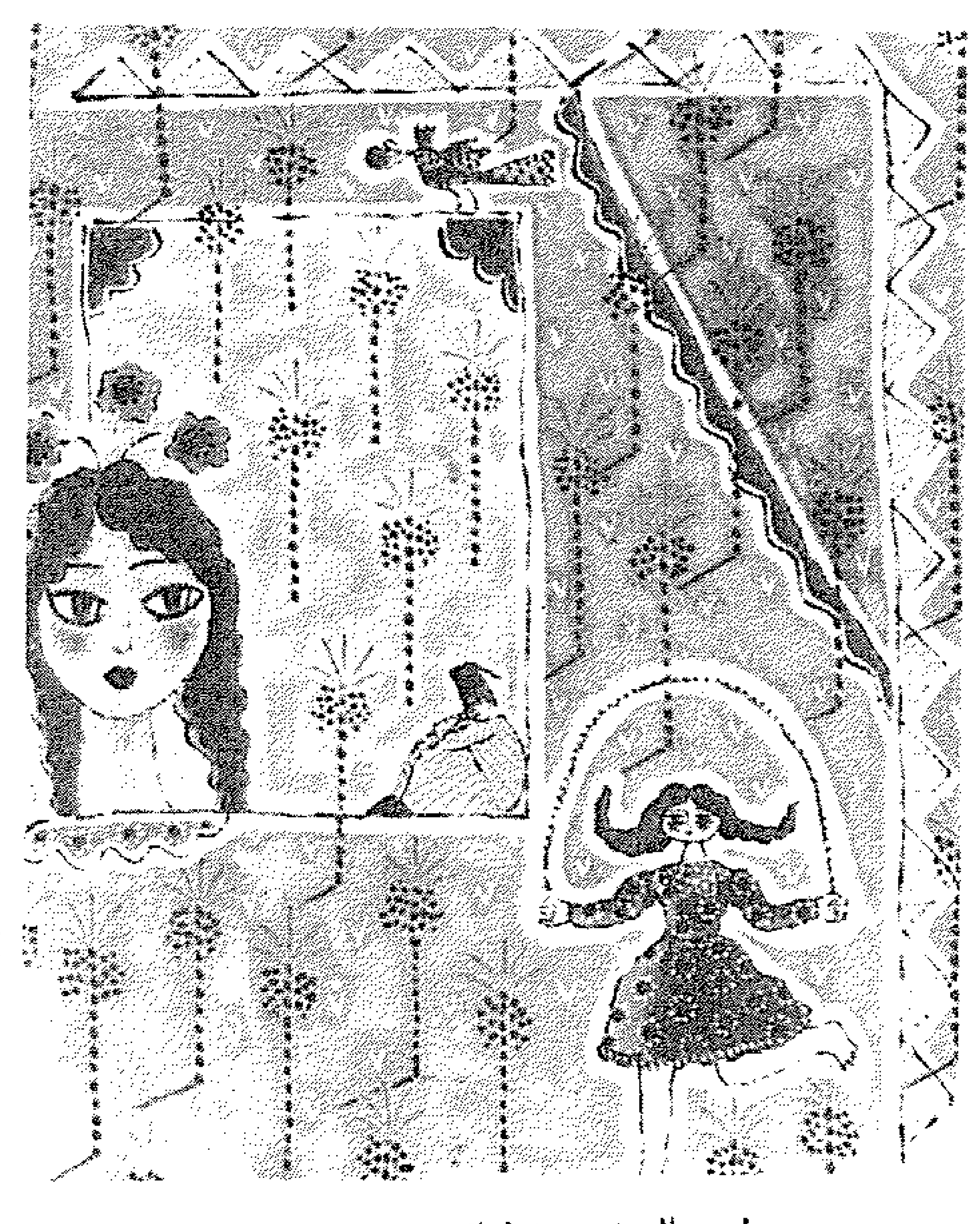
رؤوف رأفت ـ أحلام اليقظة (رسم بالحبر)

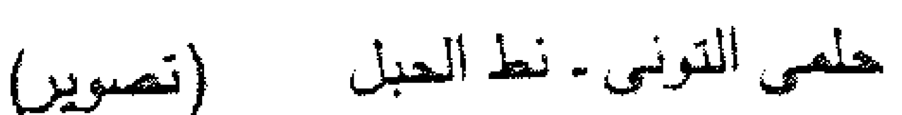


غالب خاطر ـ البهلوان (رسم بالقلم الرصاص)



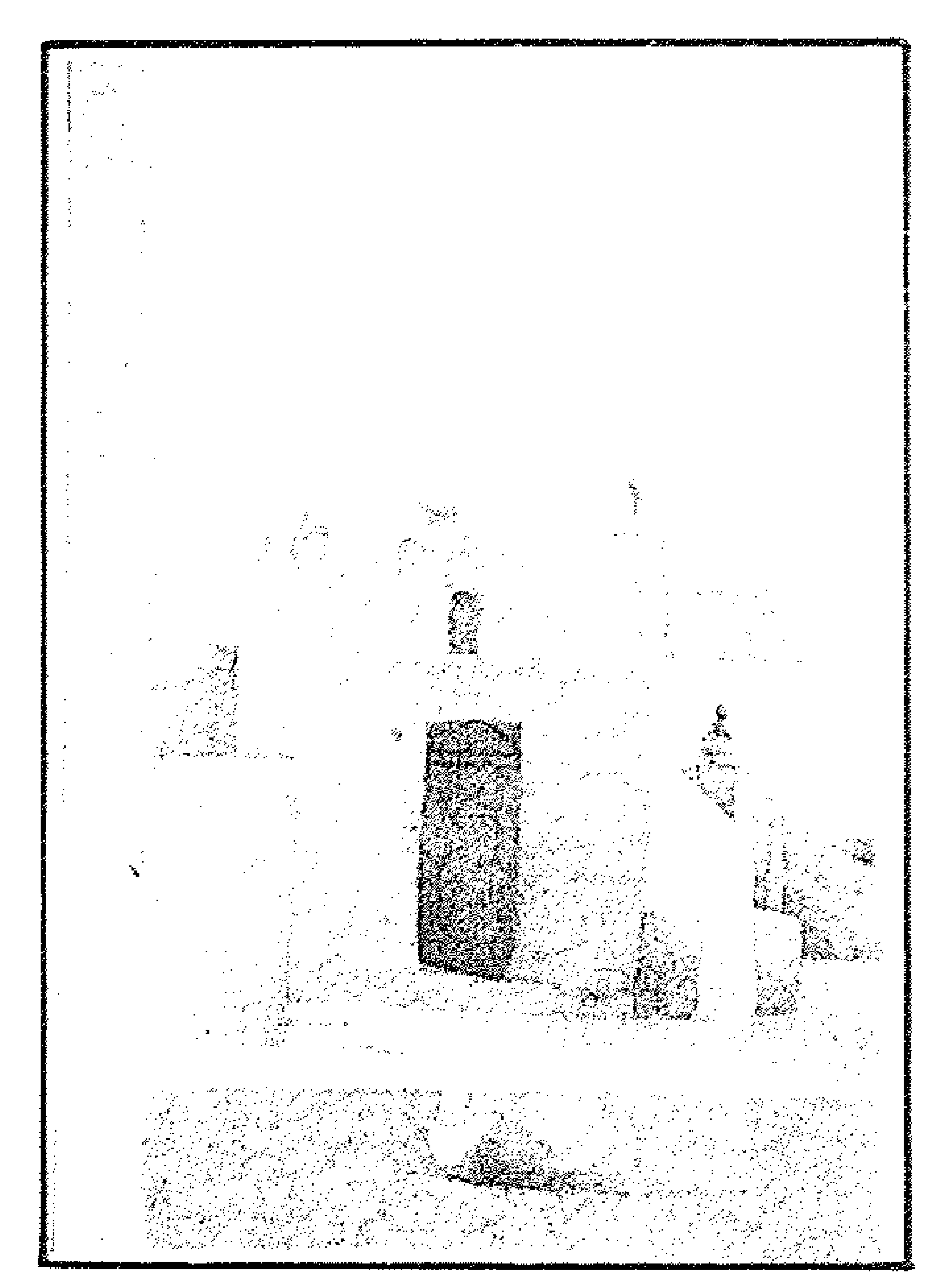
سوسن عامر - حدوته مصرية (تصوير)





حلمى التونى - نط الحبل (تصوير)

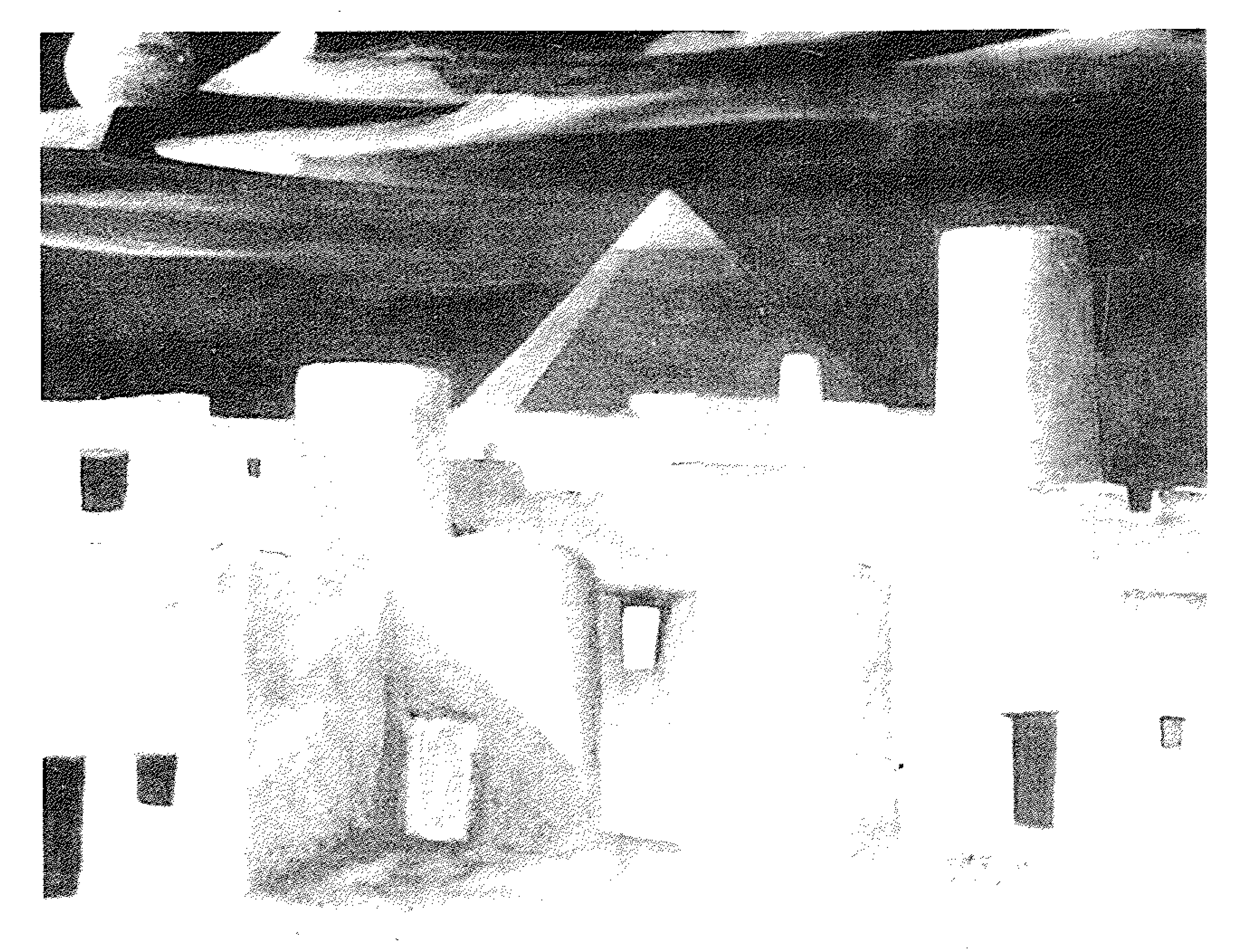
عدلى رزق الله - القرية (تصوير)



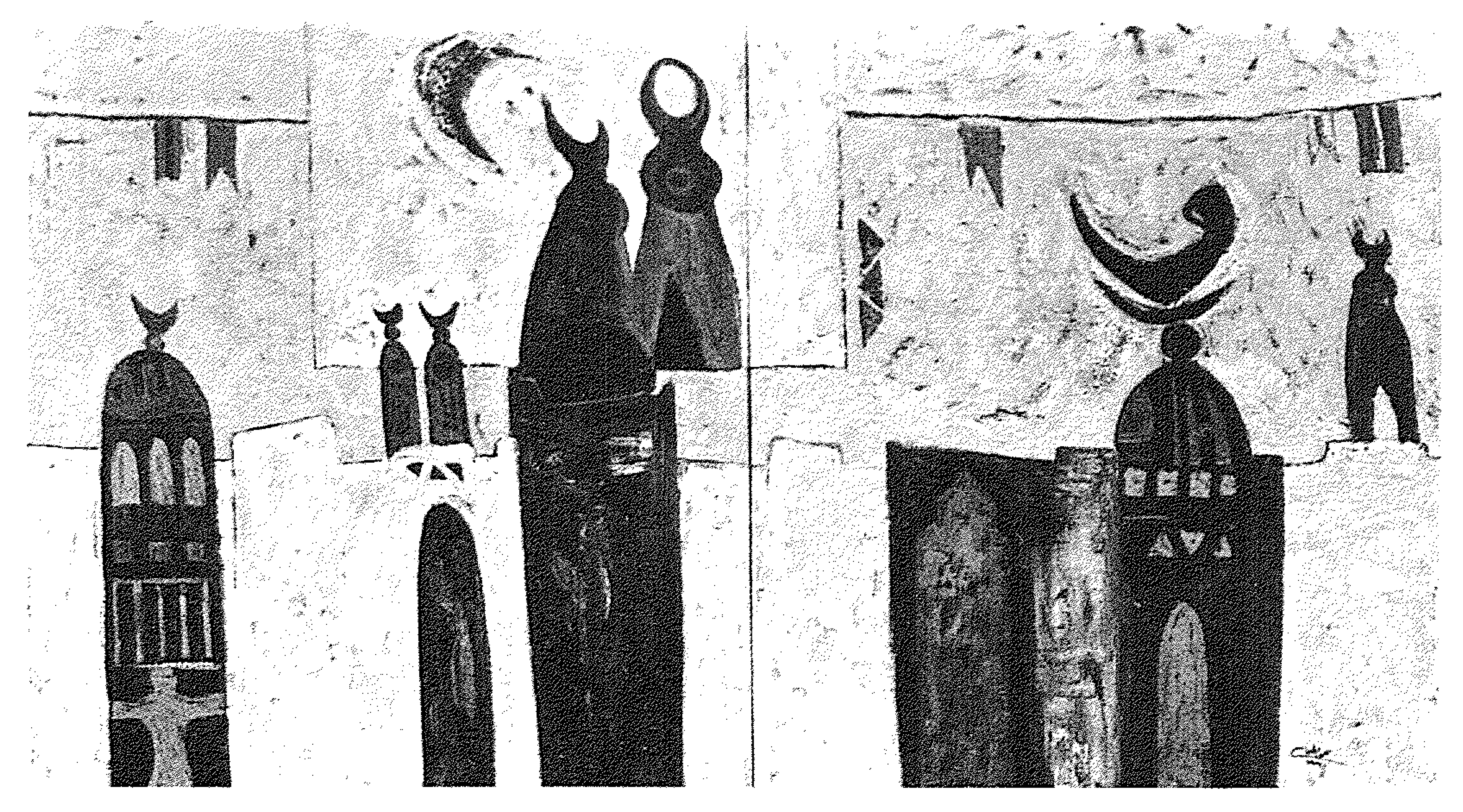
محمد إبراهيم ـ القرية (رسم بالحبر)



عبدالغفار شديد ـ رقصة شعبية (تصوير)



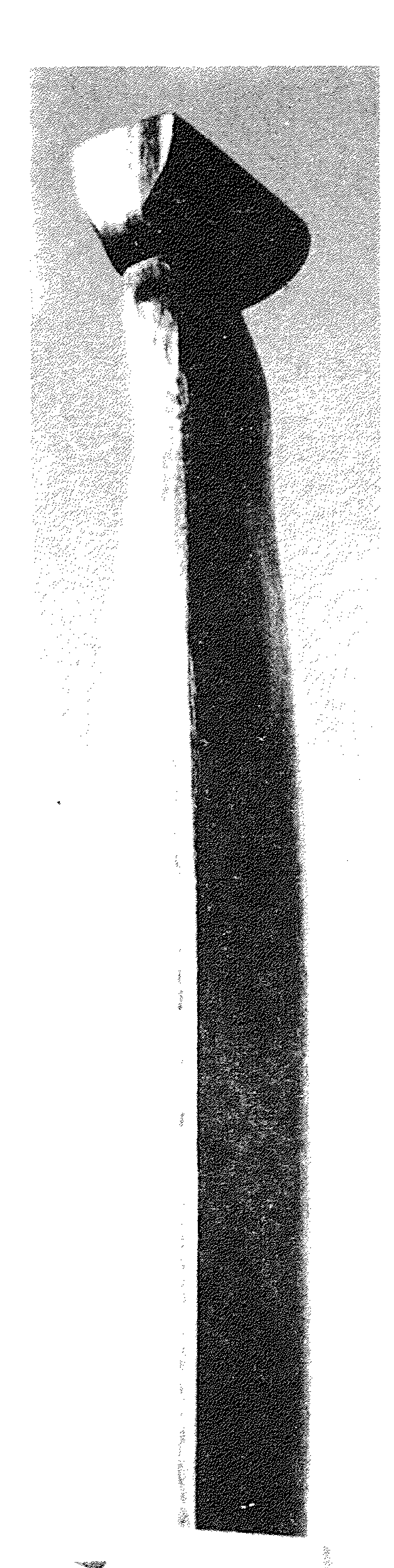
سيد محمد سيد - الهرم - (تصوير)



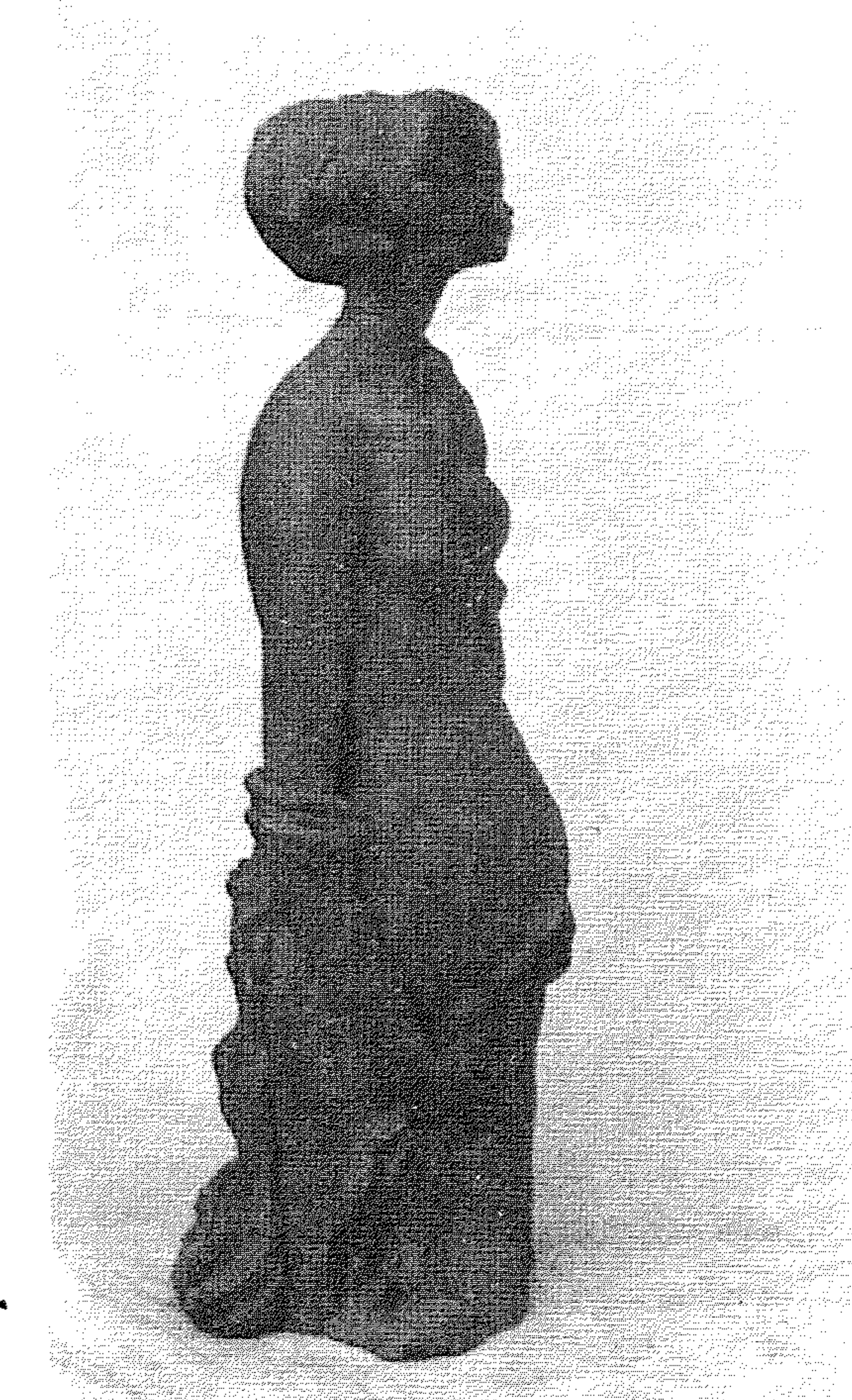
محمد الطحان - مساجد (تصوير)



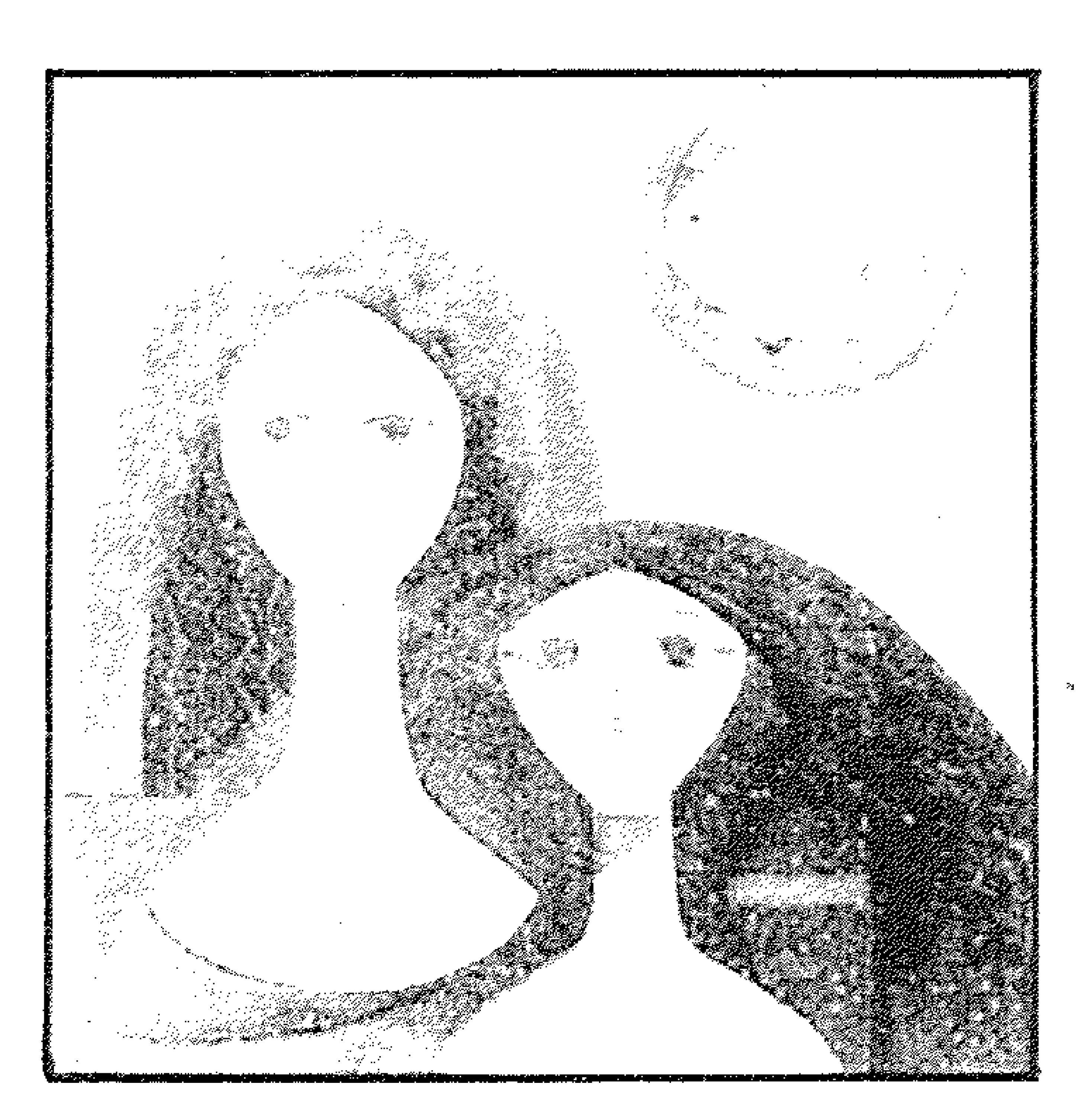
صفوت عباس ـ فتاتان (تصوير)



محمد سيد توفيق ـ فلاحة (نحت فى الخشب)



محمد عثمان على ـ موديل (برونز)

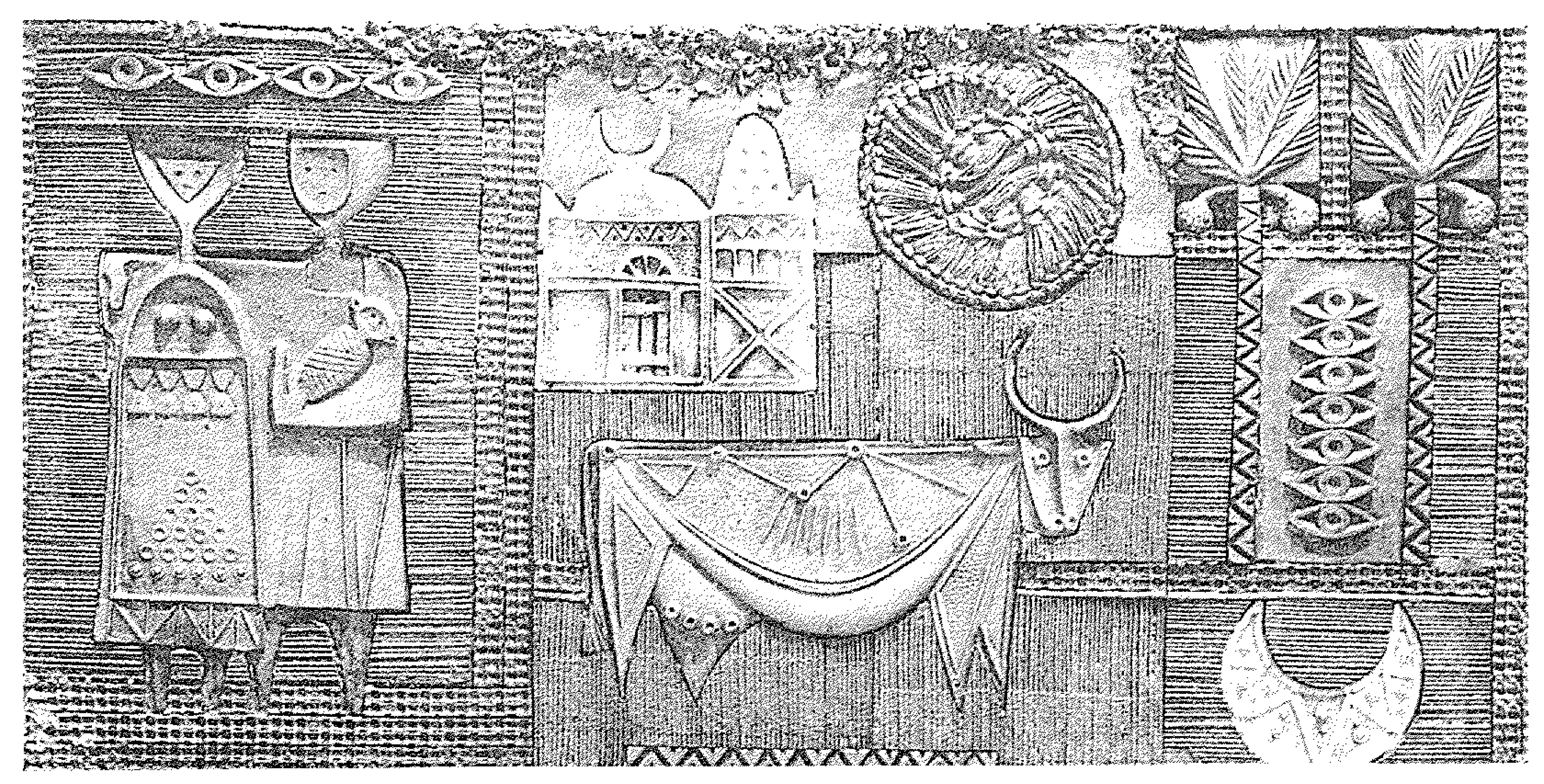


محمد حسنين على ـ فتاتان (تصوير)

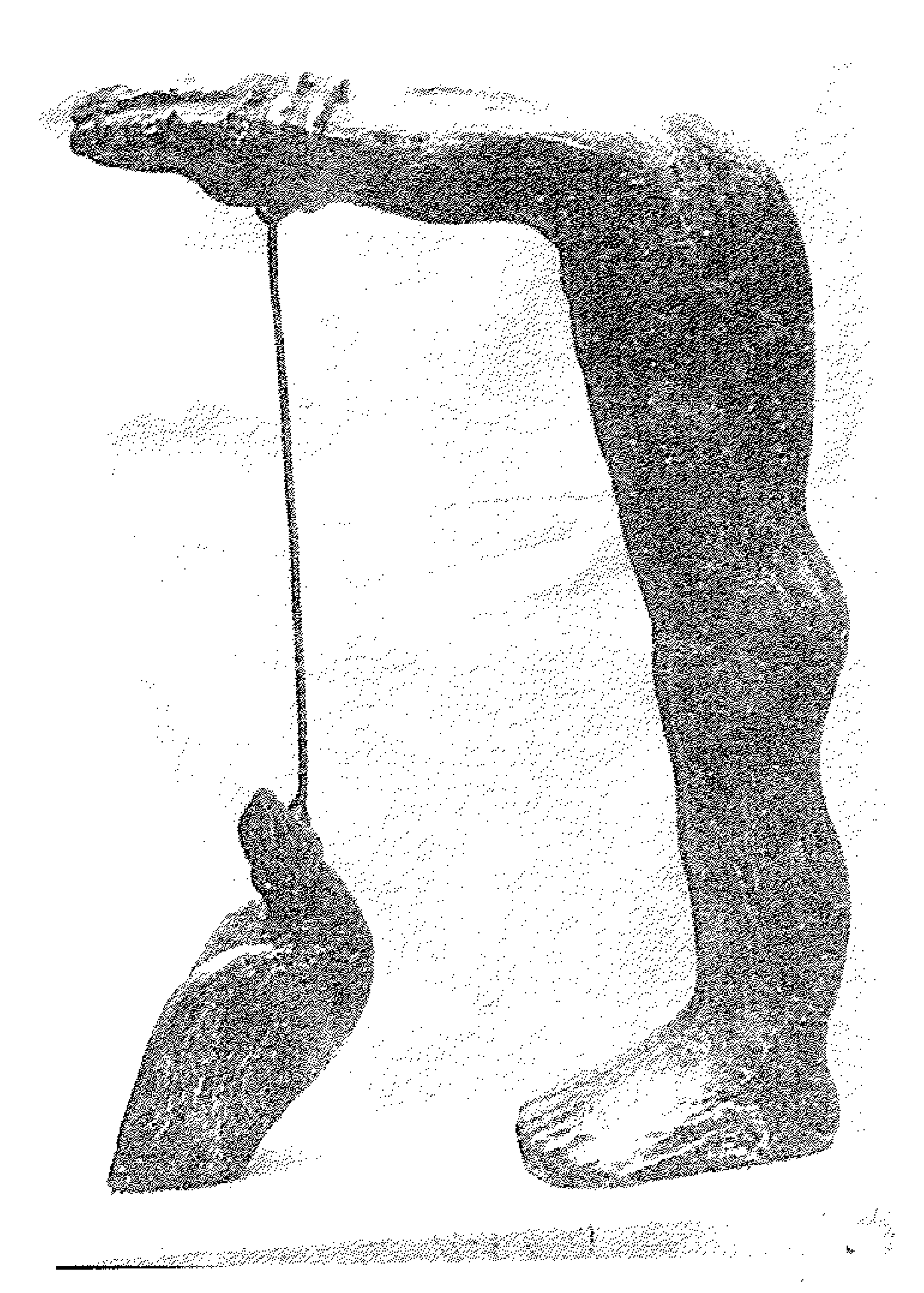




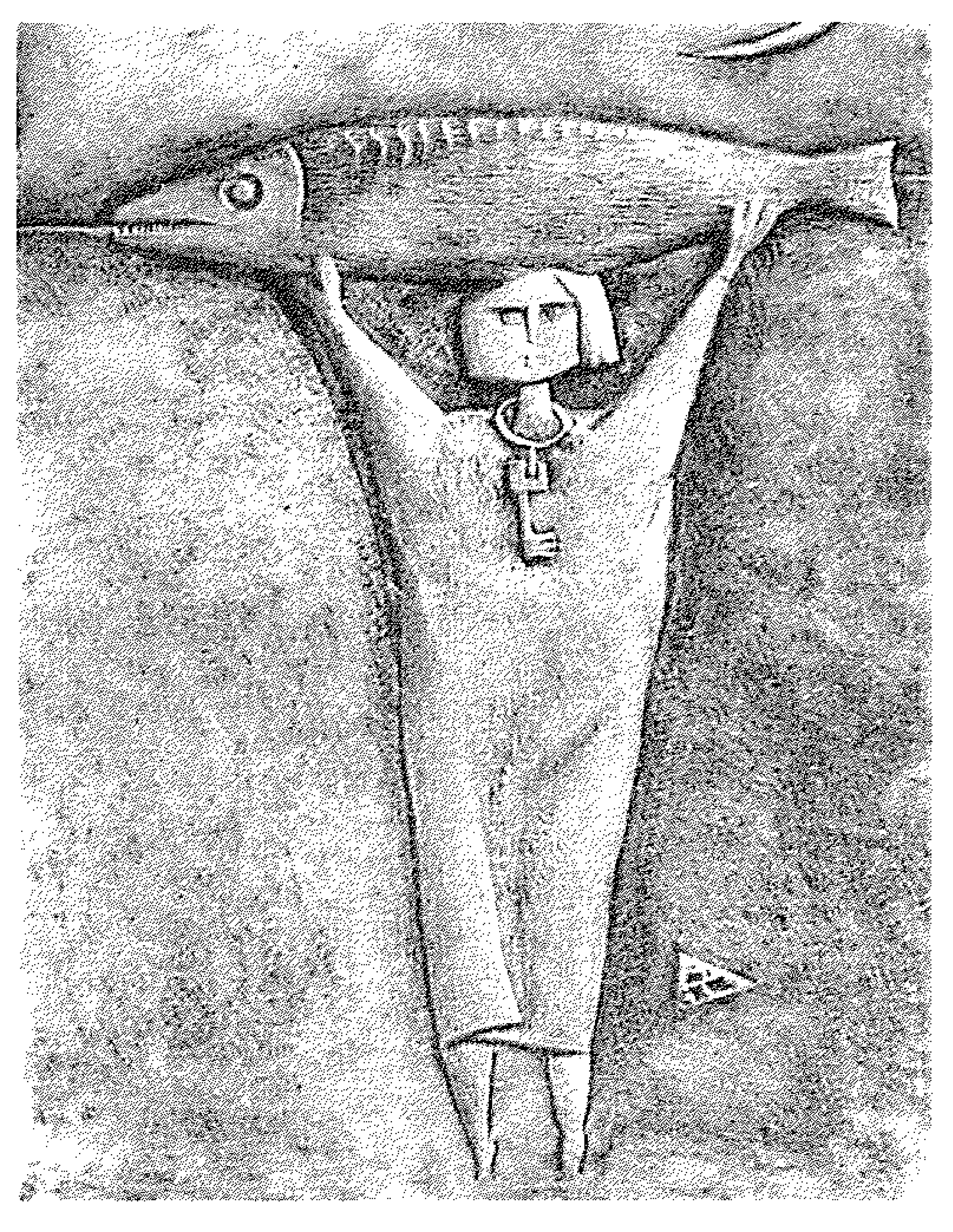
عمر النجدى ـ عازف الناى (تصوير)



صلاح عبدالكريم ـ الاصلاح الزراعى (تصوير)



السيد عبده سليم ـ الجلاد والضحية

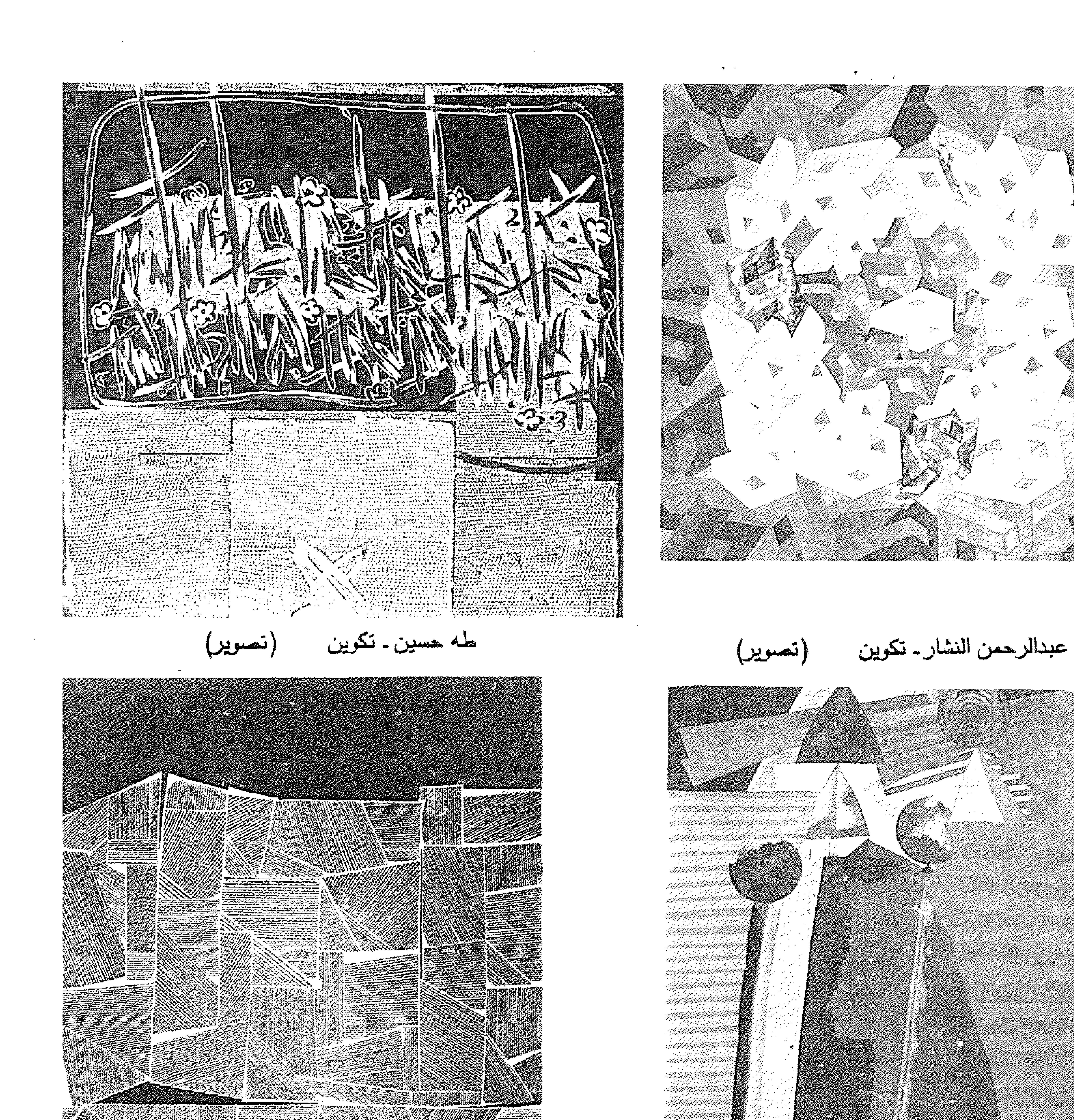


محمد عفيفى ـ الفتاة والسمكة ـ



(نحت بارز على النحاس)

حسن عثمان ـ الشهود ـ (نحت خزفى)

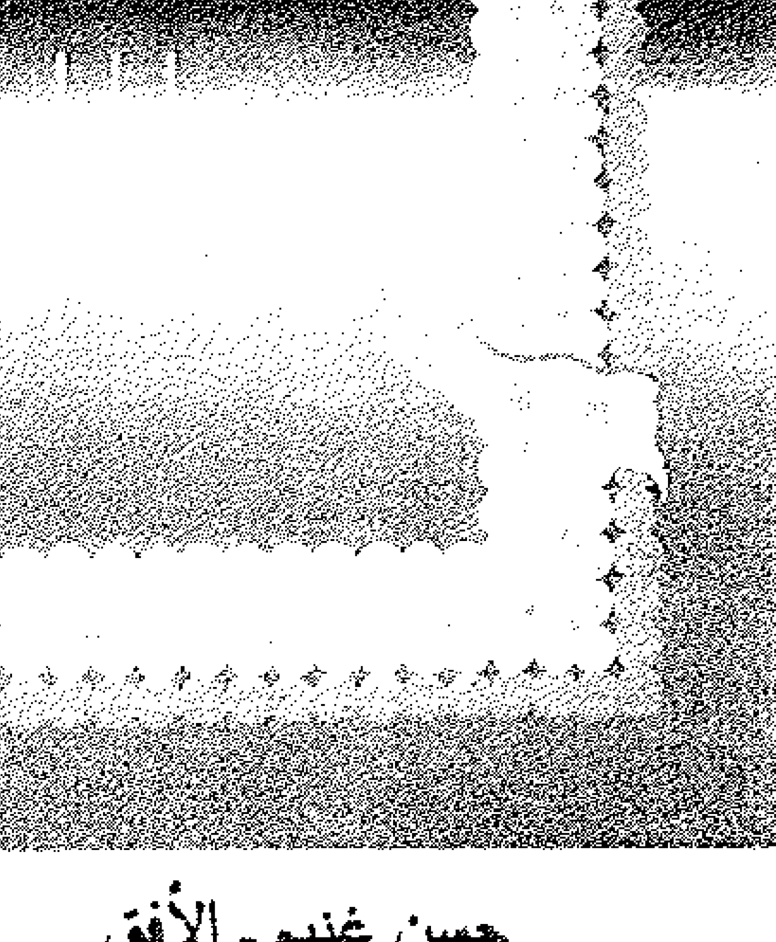


عبدالرحمن النشار - تكوين (تصوير)

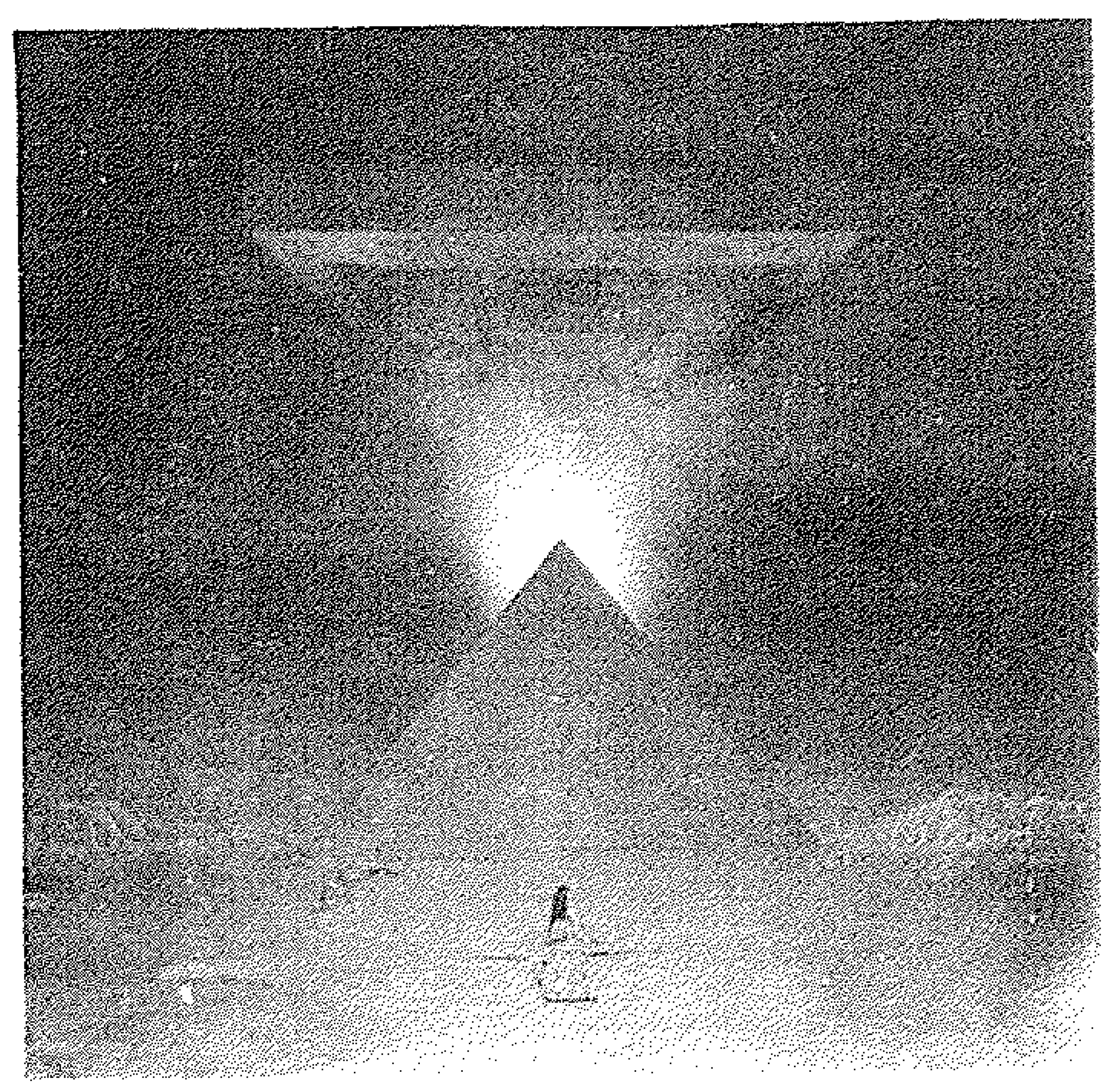
طه حسين - تكوين (تصوير)

مصطفى عبدالمعطى - تكوين (تصوير)

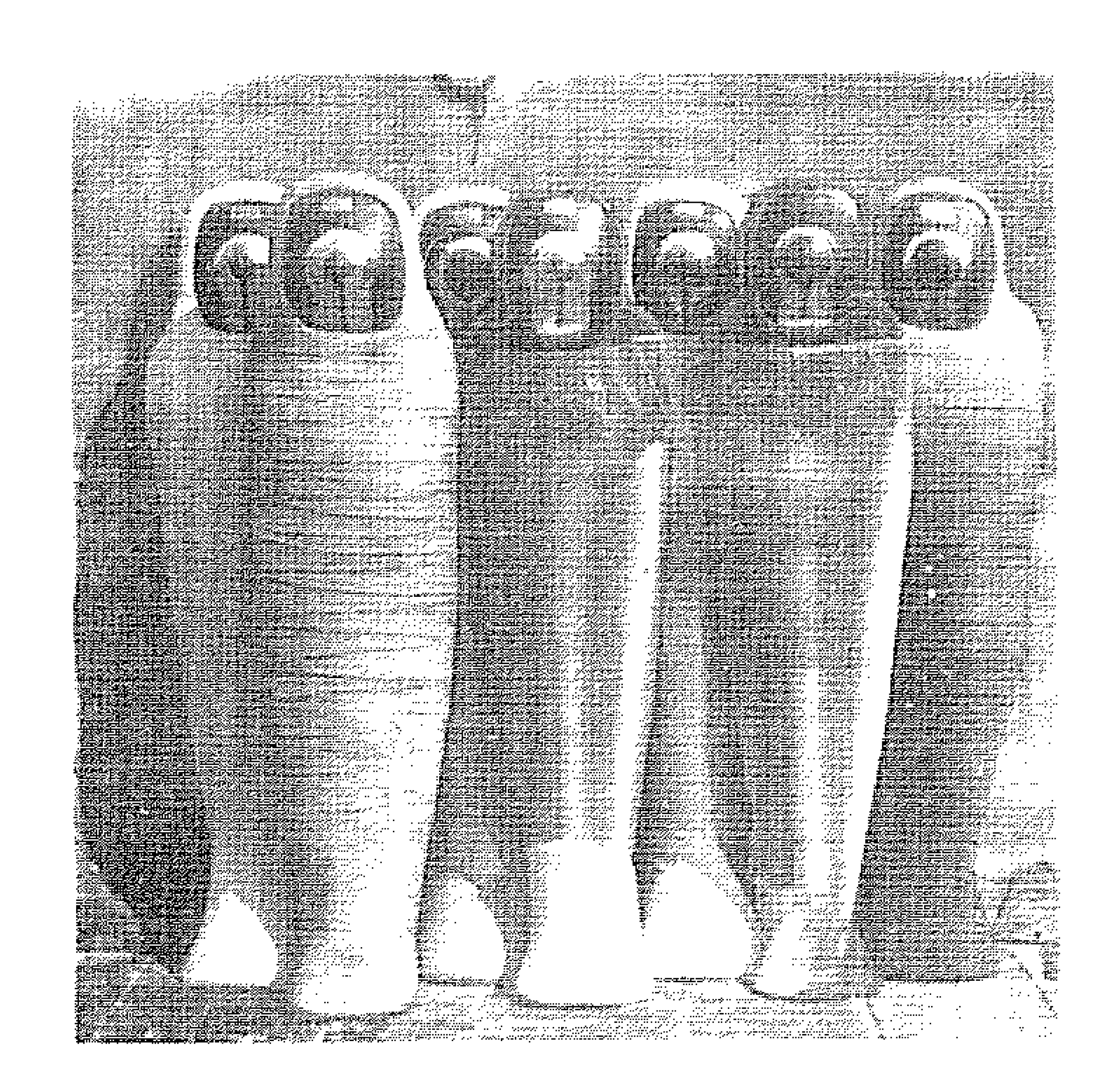
أحمد فؤاد سليم - تكوين (تصوير)



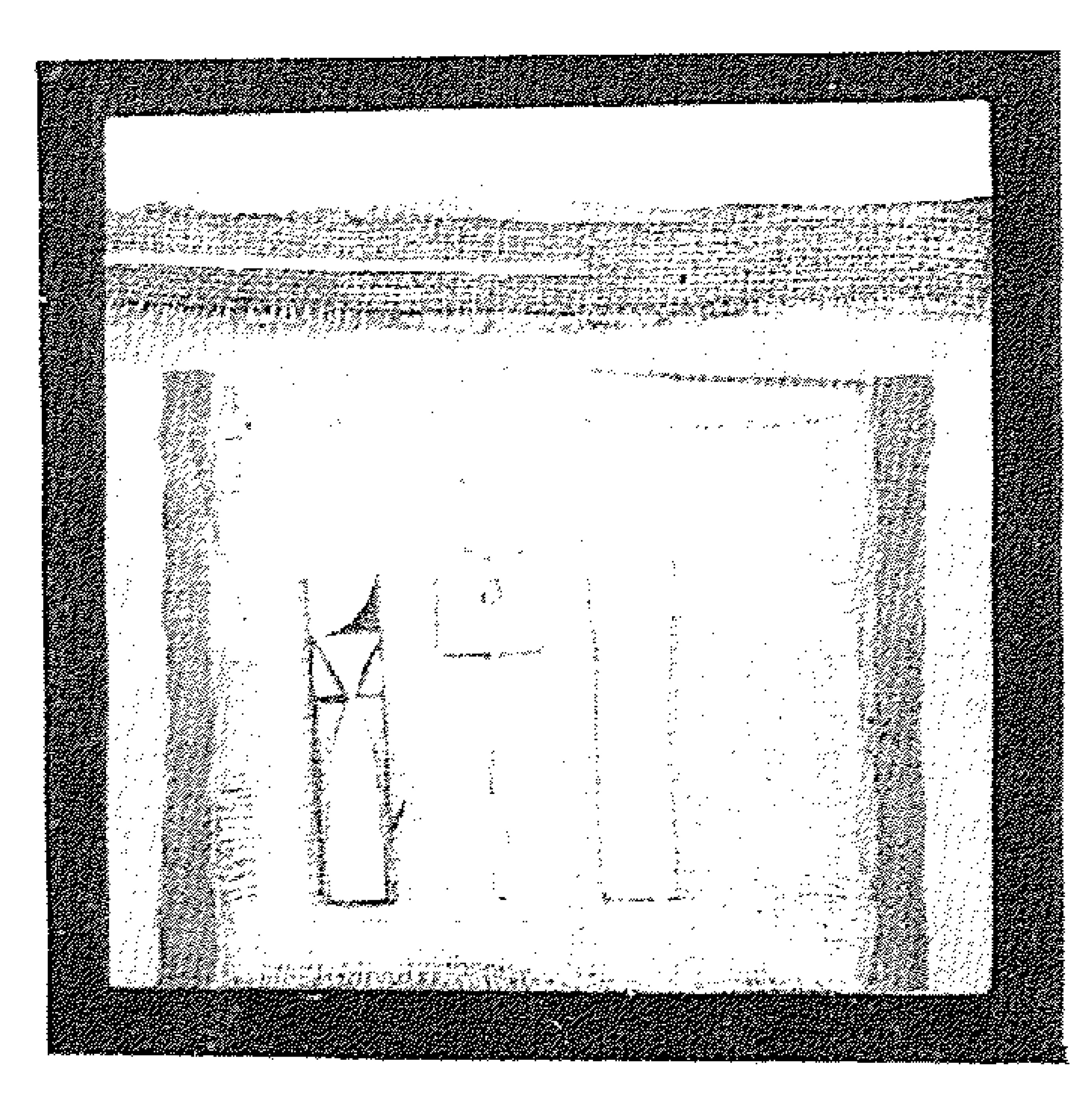
حسن غنيم ـ الأفق (تصوير)




ثروت البحر ـ الهرم ـ (تصوير)



فاروق وهبة ـ المومياوات (خامات متعددة)



فرغلى عبدالحفيظ ـ تكوين (تصوير)



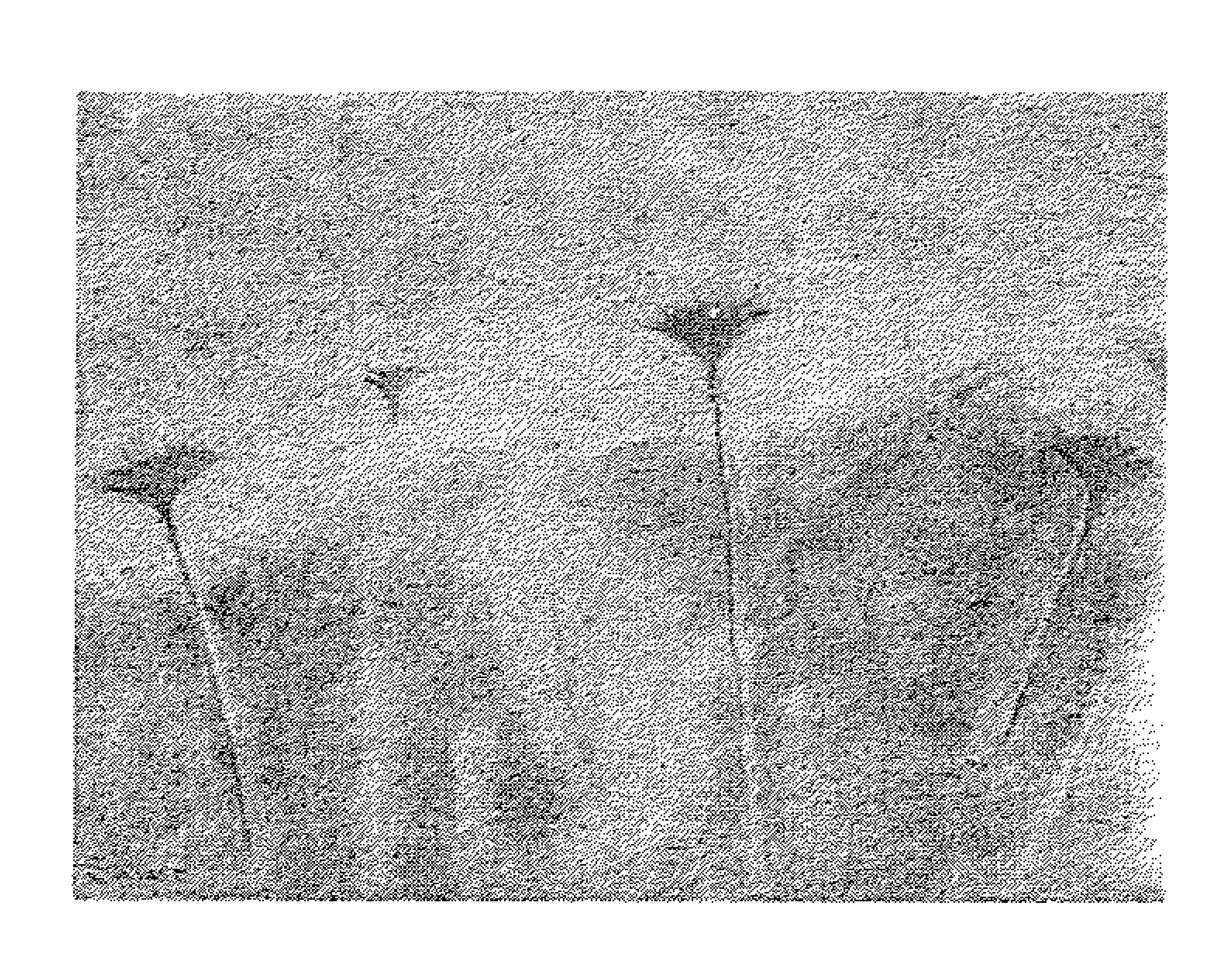
جميل شفيق ـ النماء (رسم بالحبر)



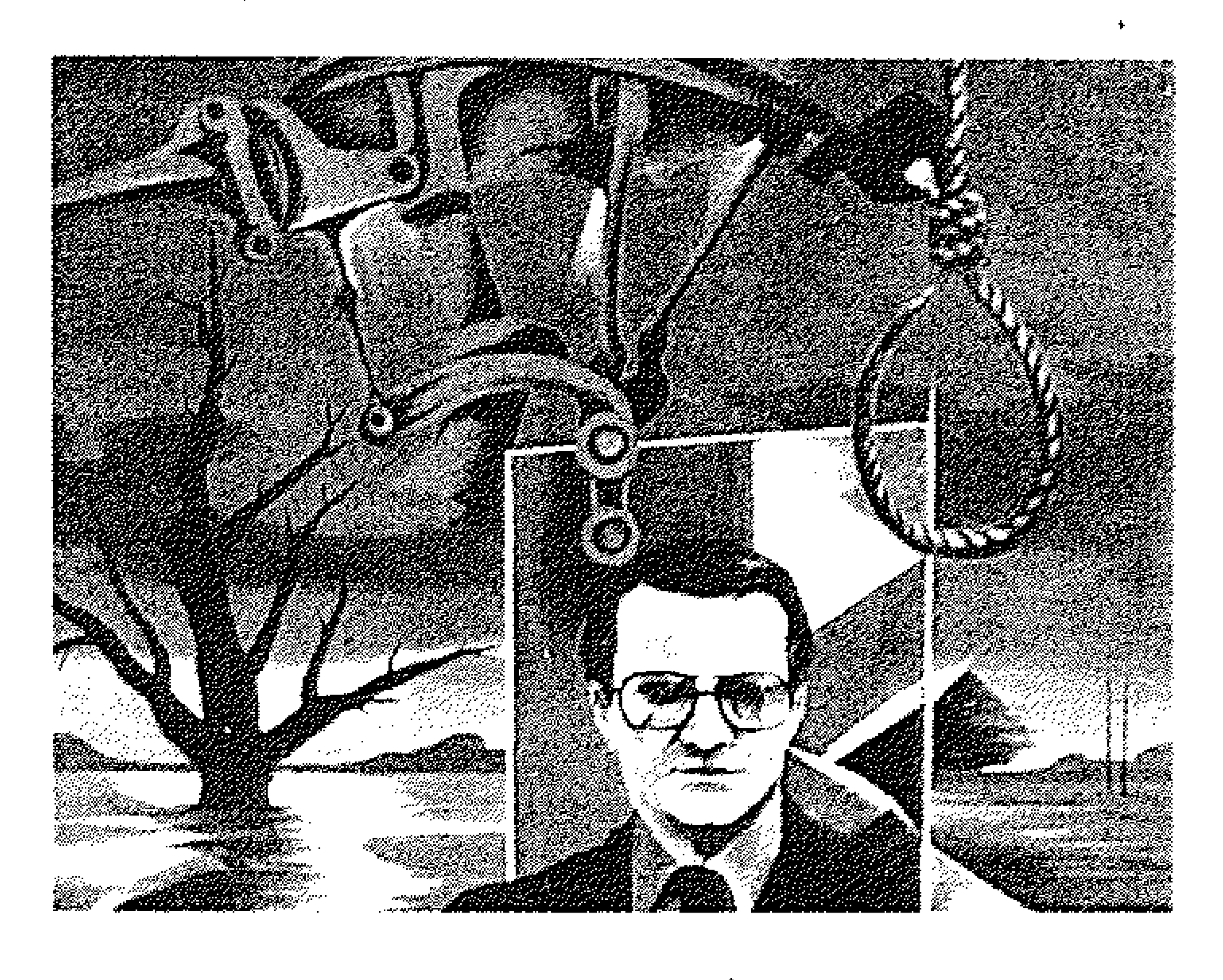
محمد عبلة ـ الأخوة (رسم بالحبر)



عصمت داوستاشى ـ آدم وحواء (تصوير)



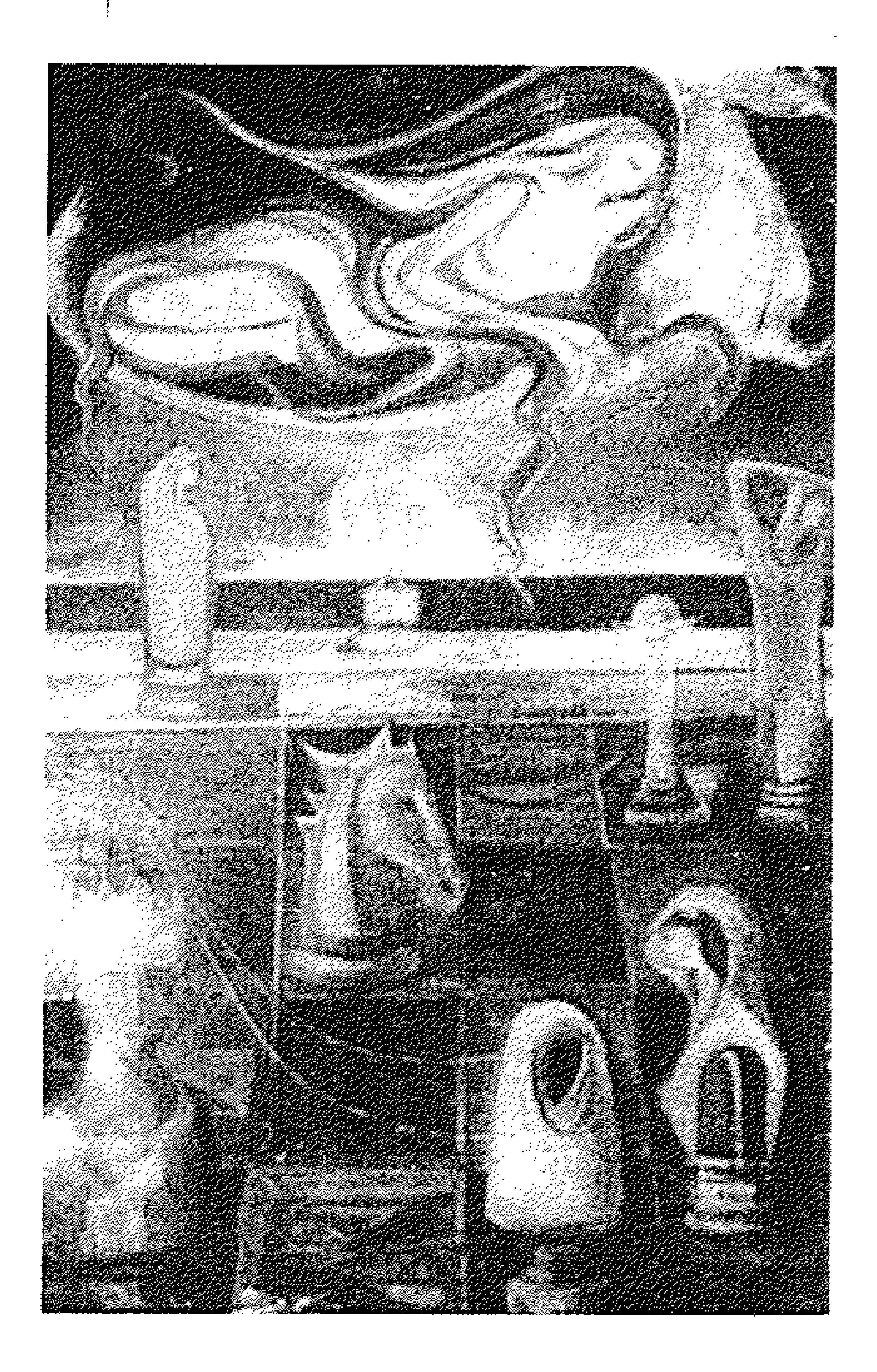
عادل ثابت ـ النخيل (تصوير)



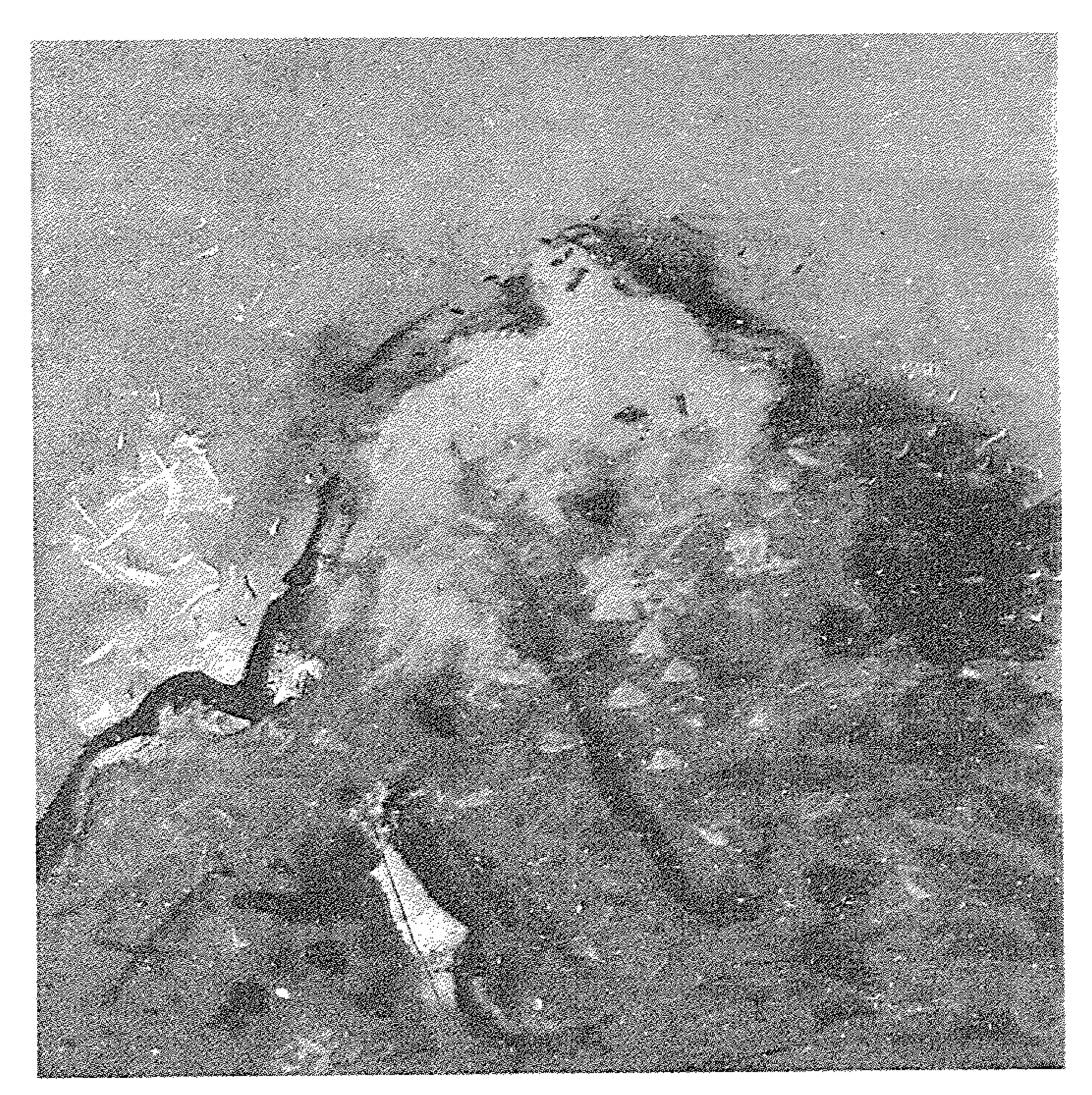
يسرى حسن ـ أدوات القمع (تصوير)



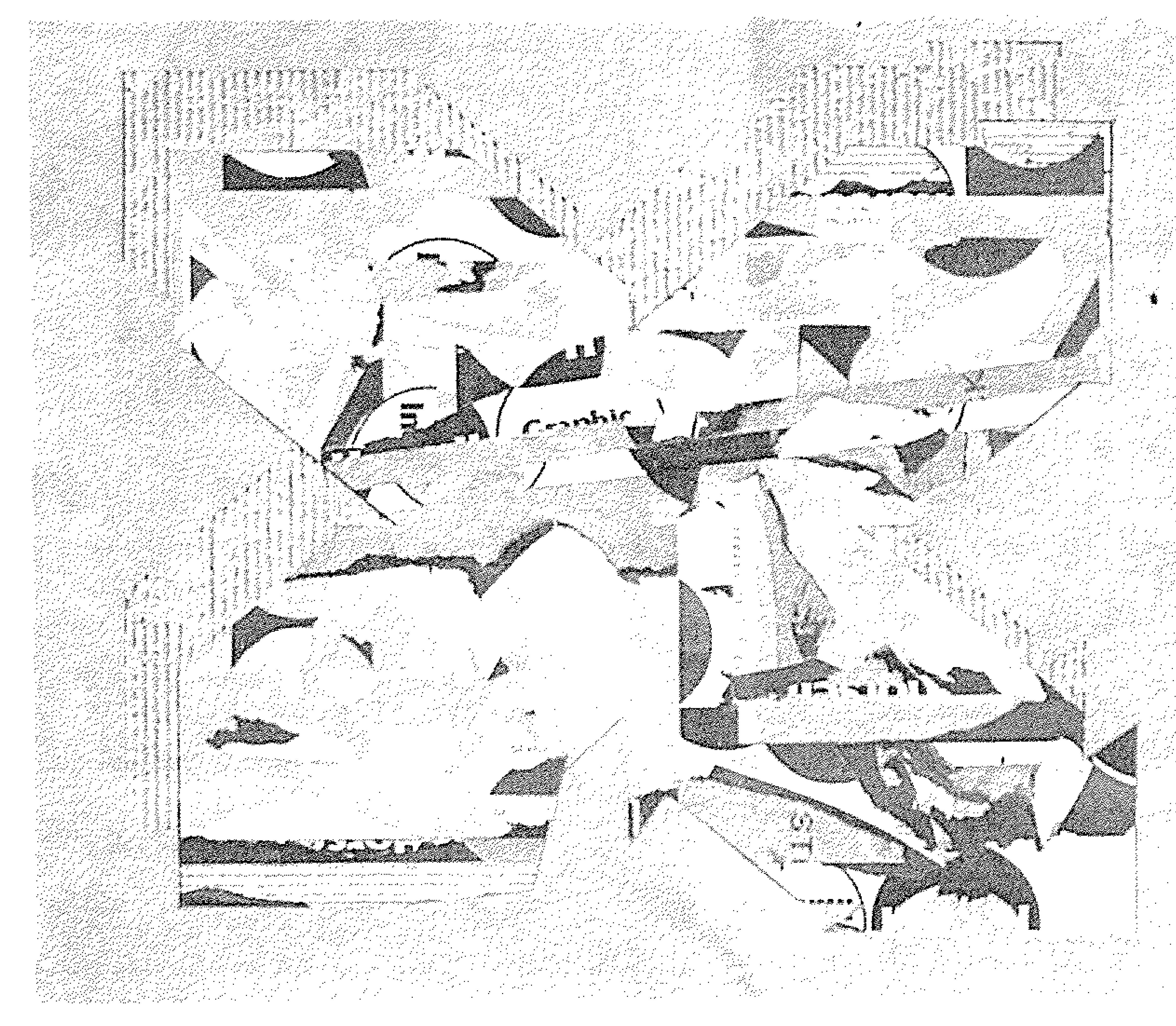
مكرم حنين ـ الأم (تصوير)



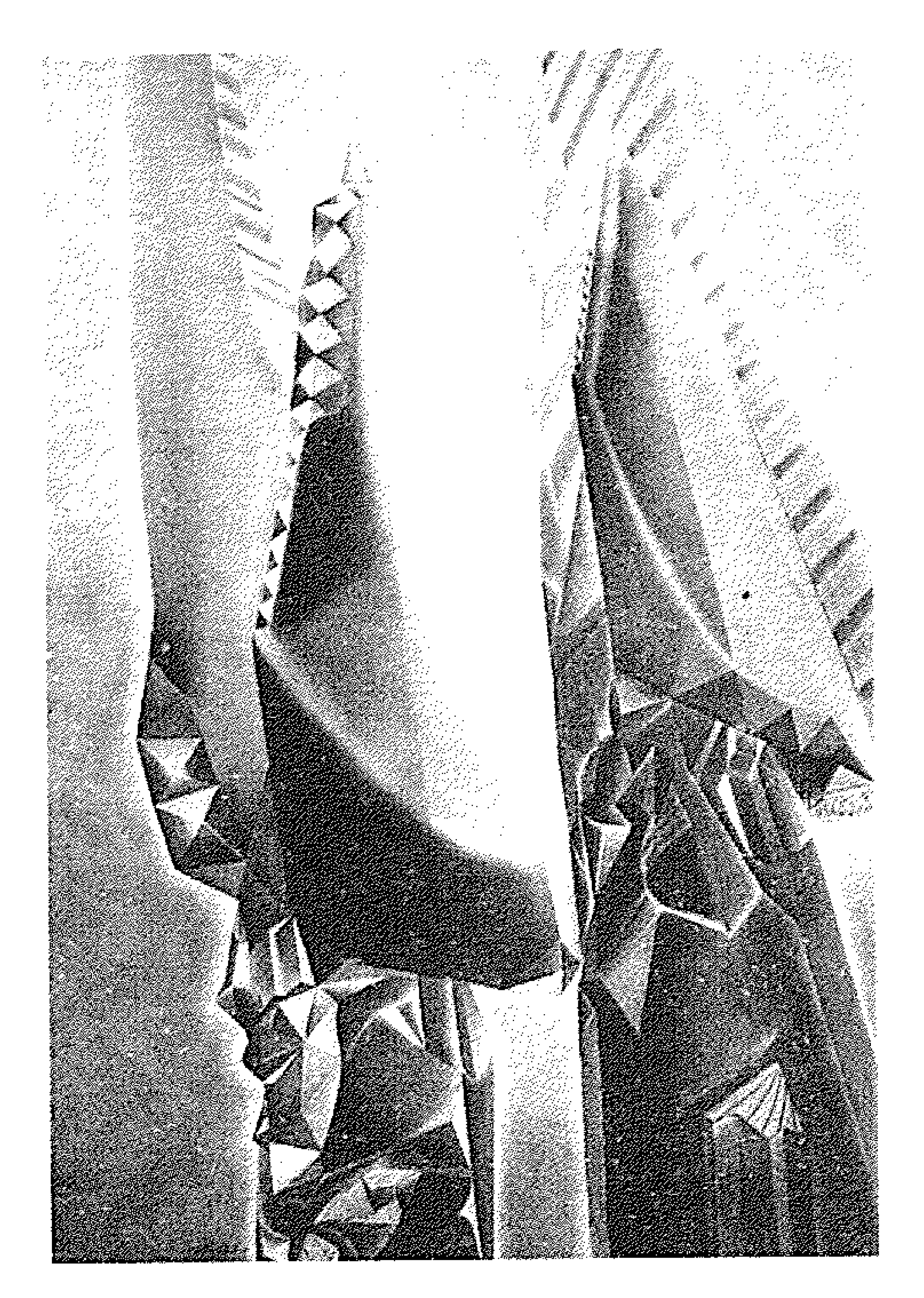
وجدى حبشى ـ الشطرنج (تصوير)



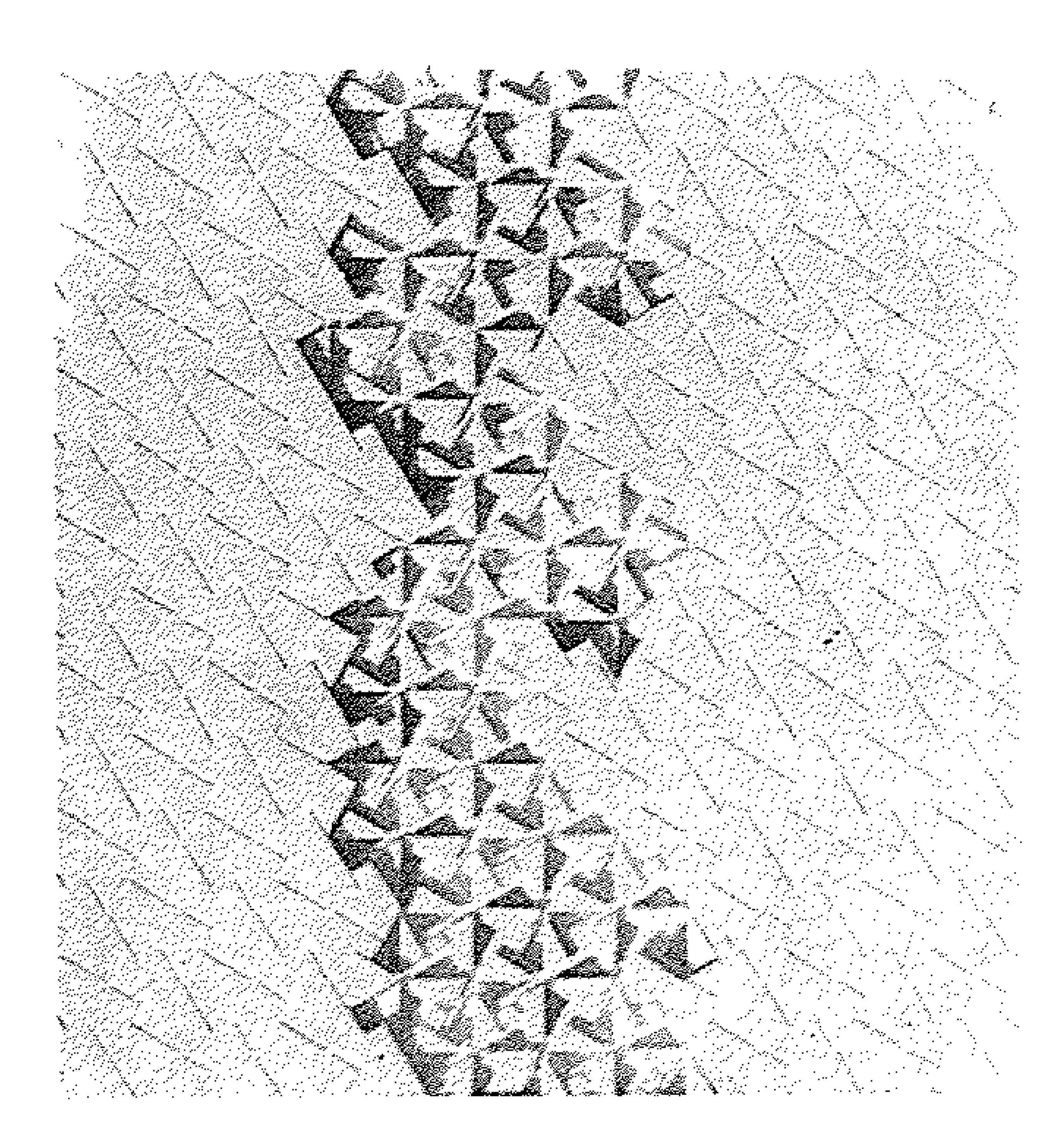
فاروق حسني - تكوين (تصوير)



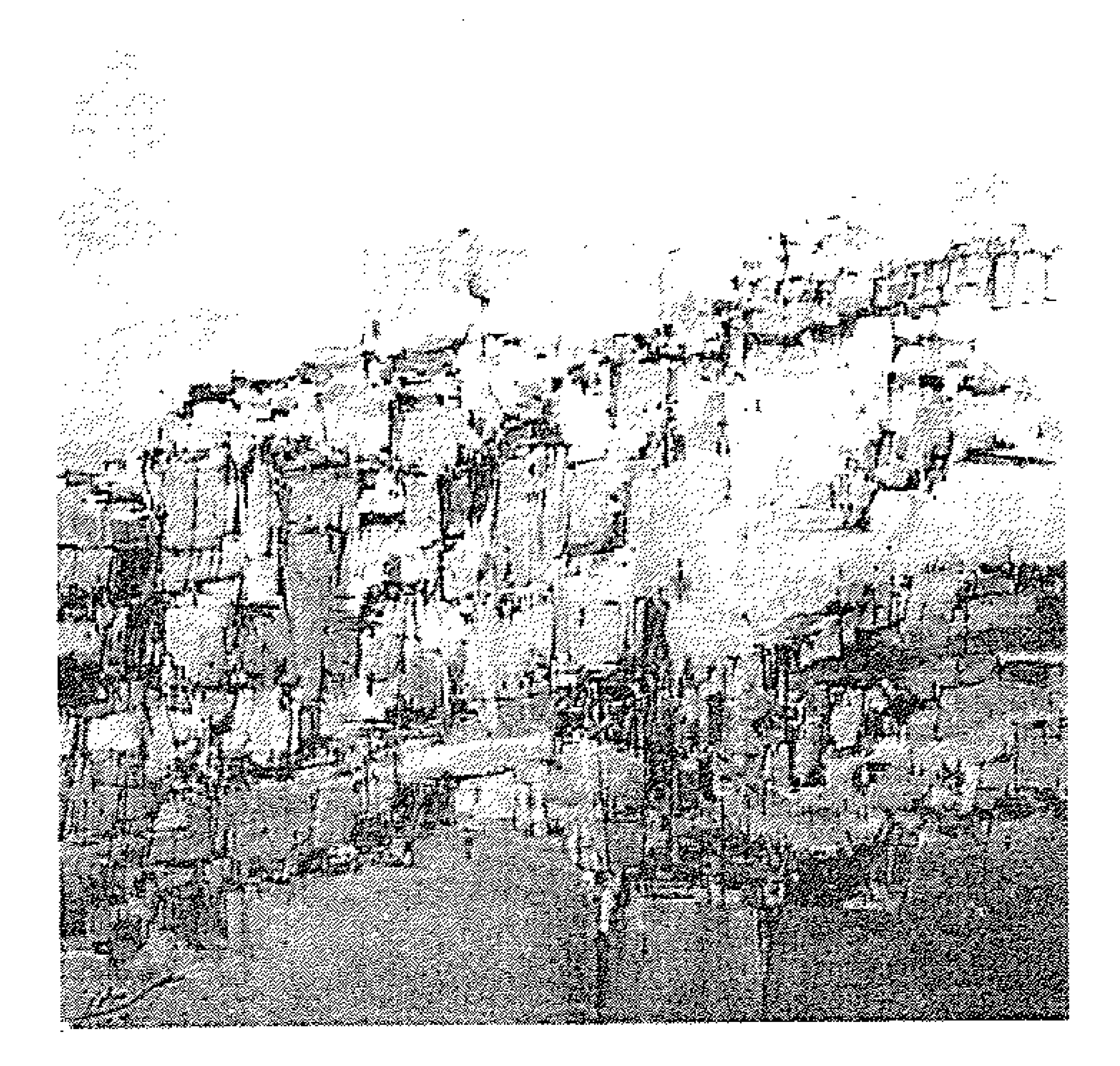
منير كنعان - تكوين - كولاج



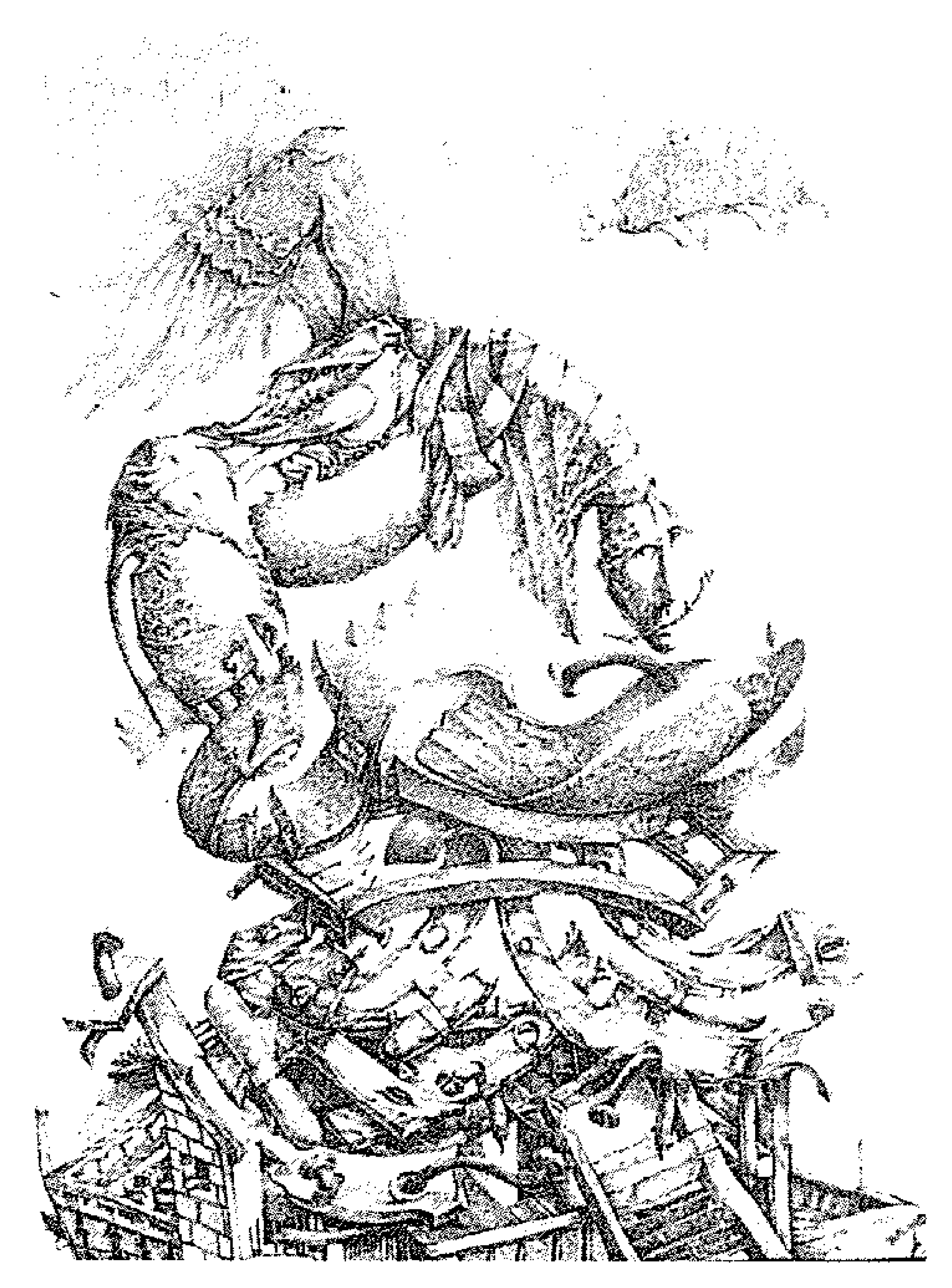
مجدى عبدالعزيز ـ تكوين (تصوير)



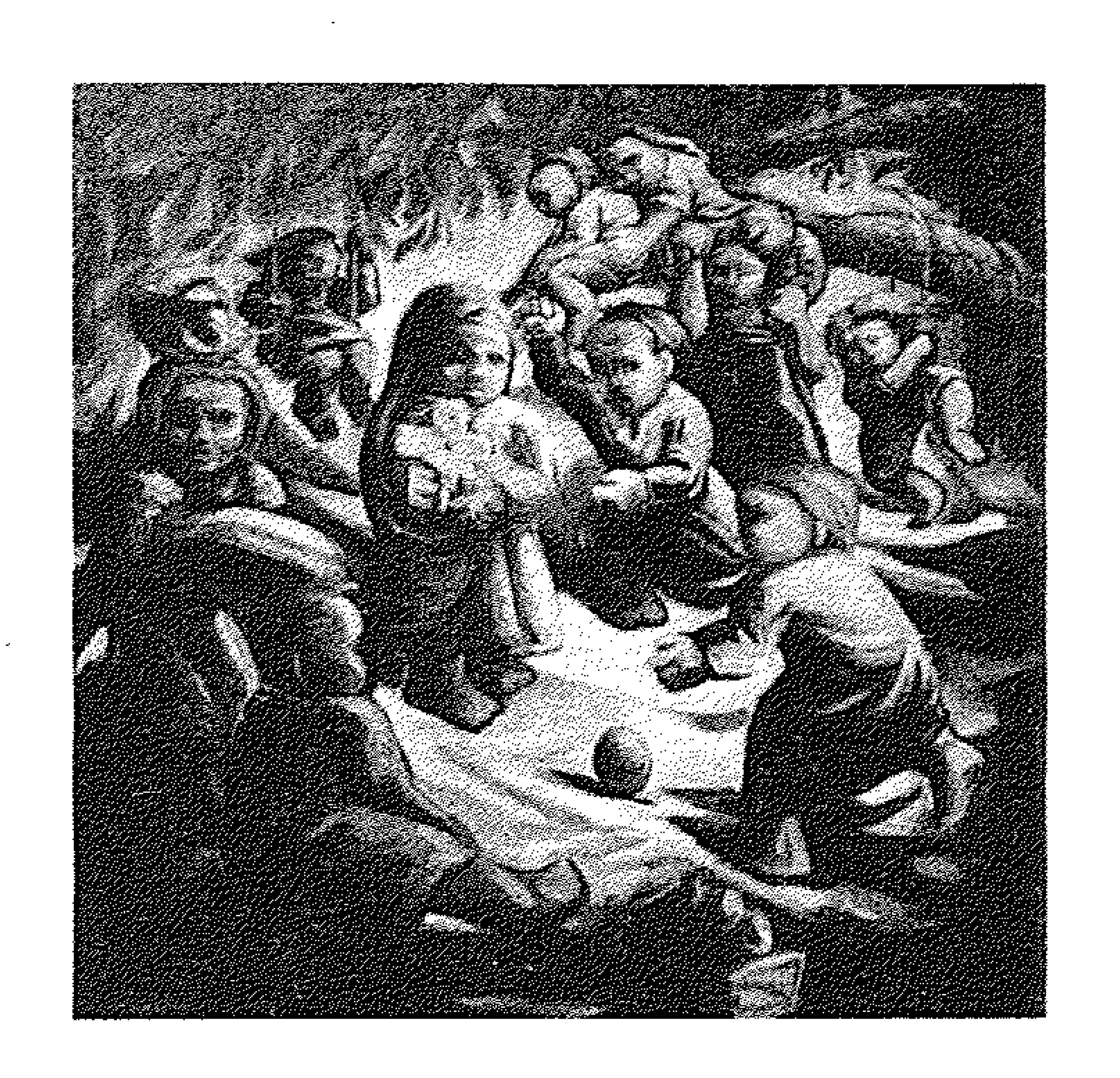
محمود عبدالعاطى ـ تكوين ـ تشكيل بارز بالخشب



سلمى عبدالعزيز ـ بيوت الدراسة (تصوير)

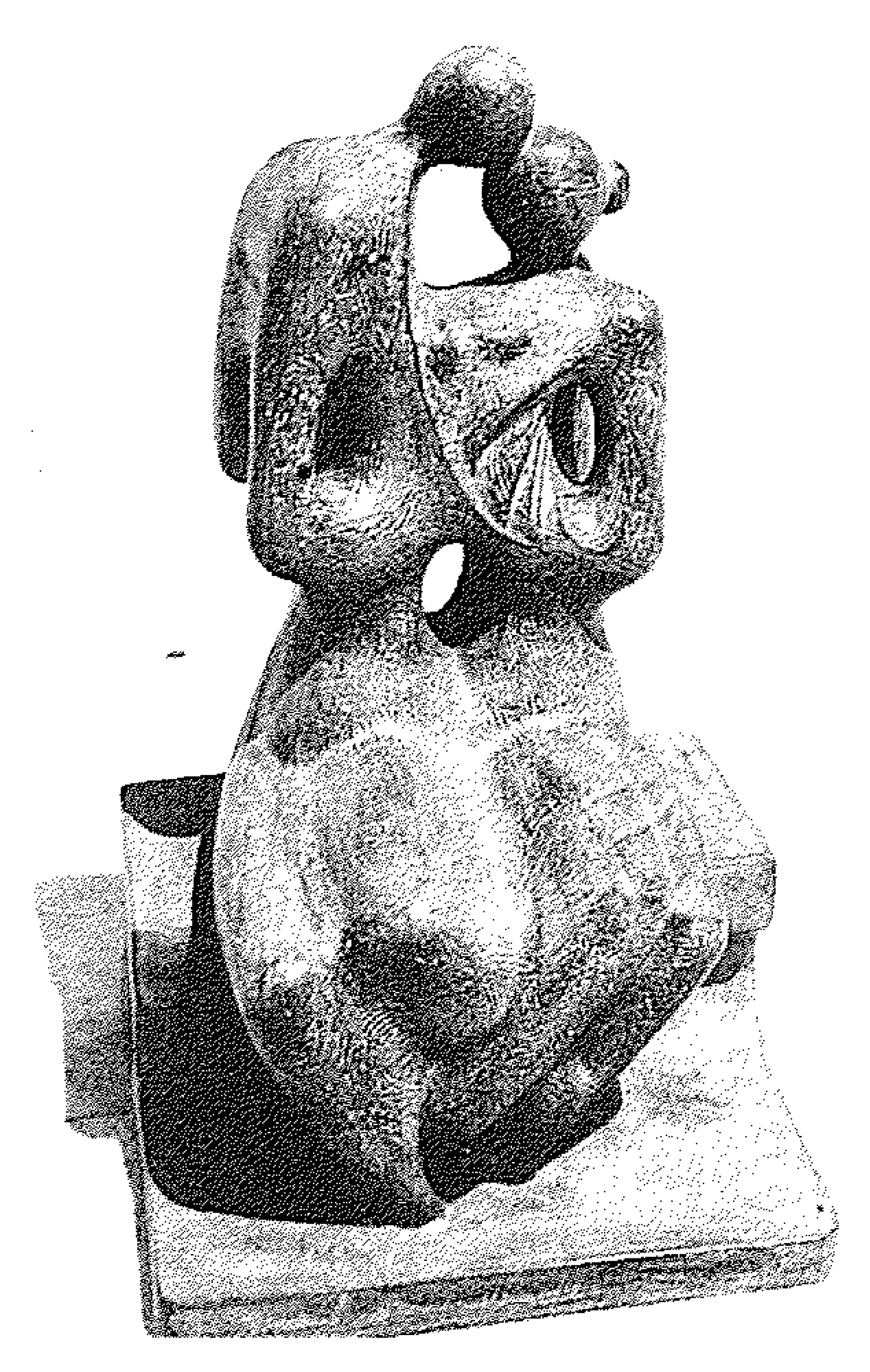


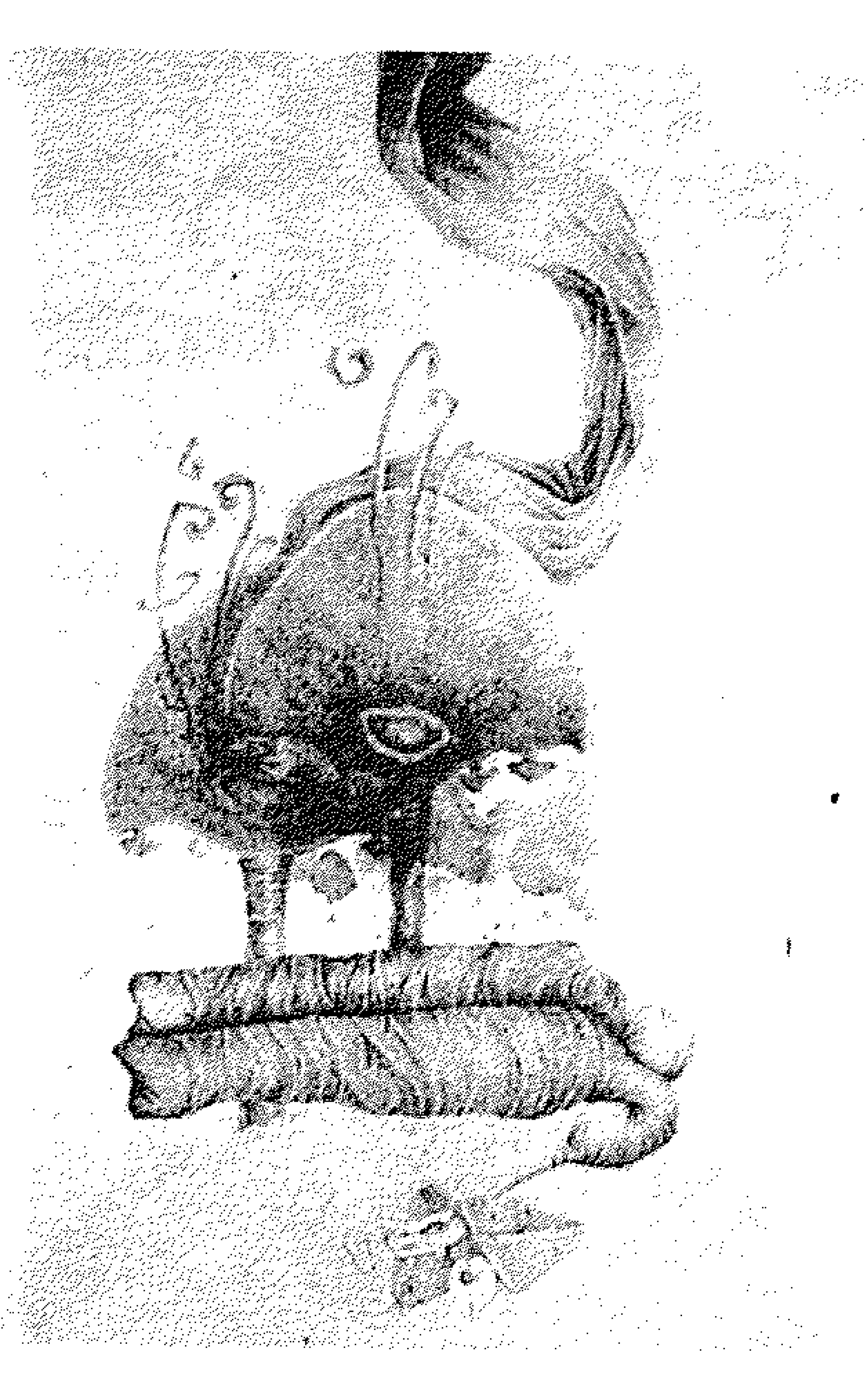
السيد القماش ـ حلم حصان (رسم بالحبر)



سعد زغلول ـ أطفال (تصوير)

فتحي عفيفي ـ الوردية (رسم)

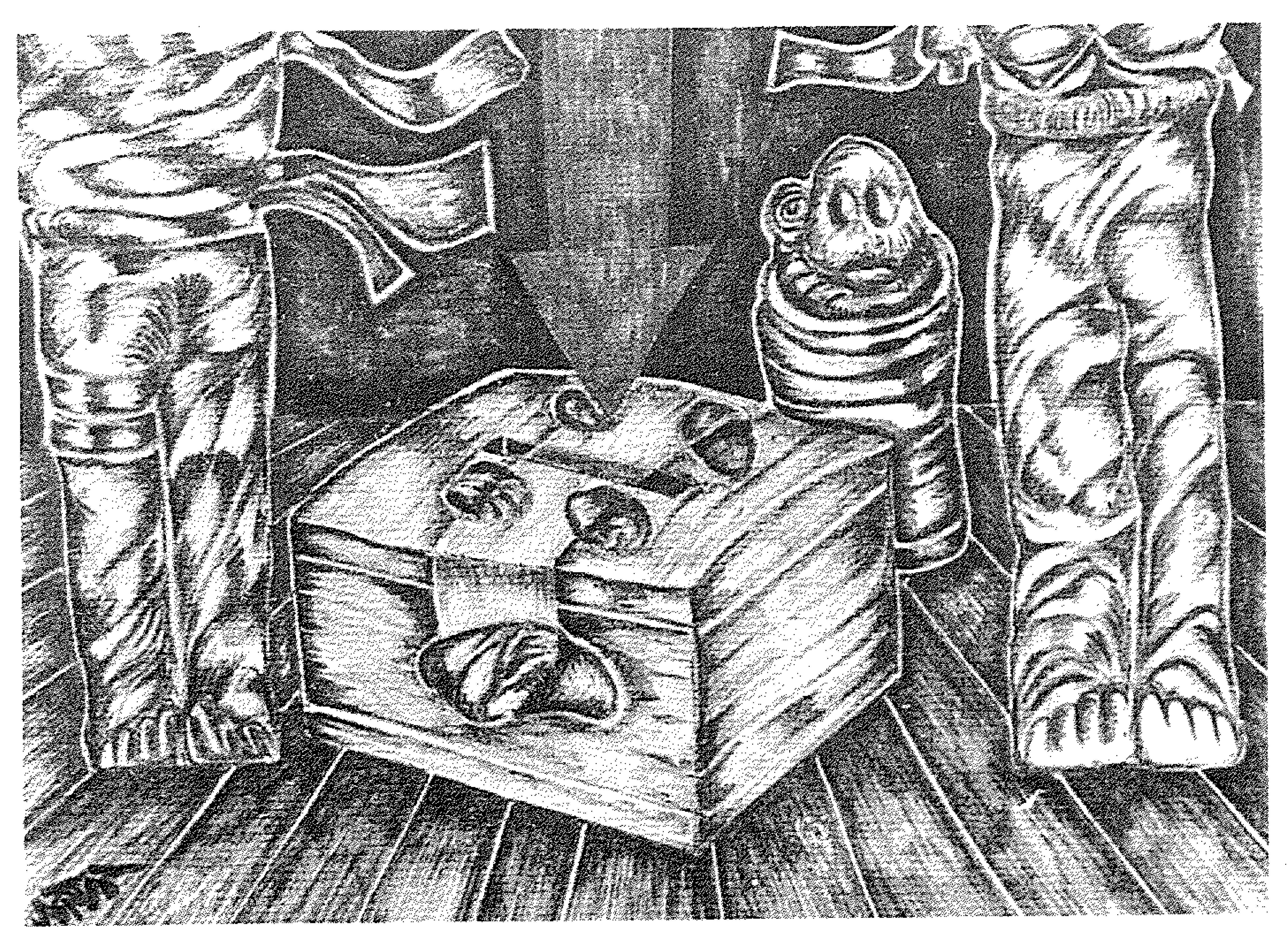

محمد جاهين - آدم وحواء.


صلاح المليجى - تكوين - (رسم بالحبر)


أحمد عبدالعزيز - القرية



أحمد عبدالكريم ـ تكوين ـ (تصوير)



حمدى عبدالله ـ السر (رسم بالحبر)

الفصل الثامن

توجهات فنية جديدة في السبعينات والثمانينات

١ـ انحسار التوجه الاجتماعى :

مع تصدع المشروع القومى للنهضة بعد ١٩٦٧، تعثرت خطى أصحاب التيار الاجتماعى فى الفن وتـأرجحت قناعاتهم به، مثلما كانوا يتـأرجحون من قبل بين الصياغات الشكلية وبين الرؤى الاجتماعية، وبالرغم من أن الوطن استعاد شرفه وكبرياءه بعد أن اغتسل من مـذلة الهزيمة بنصره فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ وتحرير سيناء، فإننا لا نكاد نجد إلا أعمالاً مـعدودة تعبيراً عن هذا الانتصار أو عن التحول النفسى للمجتمع من بعده.

بل إن التوجه الاجتـماعى فى إجماله ـ شكلاً ومضمـوناً ـ قد انحسر من الساحة وأخلاها للتـيار المعاكس، تيار التجريد والصياغـات البصرية، بما تحمله من إبهار تقنى وإثارة شكلانية بالخـامات القريبة والصدمات الأسلوبية، مقـتفياً آثار الاتجاهات الفنية السائدة فى دول الغـرب، أو محاولاً ـ فـى بعض تجلياته ـ المزاوجة بين مثاليـاته الغربية وبين جذورنا الإرثية، بغير مرجـعية إلا لبعض العناصر الزخرفية والحروف العربية، مفـرغة من فلسفتها ودلالتها، حتى أمكن

لهذا التيار أن يشكل منطقة جذب لفنانى الأجيال التالية، إلى أن تحول فى النهاية إلى قلعة حصينة فى الحركة الفنية المعاصرة بمصر، عامرة بكافة أشكال التجريد، من هندسى وحروفى وزخرفى وعفوى، وهى ترفع مرة راية الحداثة والابتكار ومرة أخرى راية الأصالة والتراث.

ولو شئنا أن نتقصى أسباب انحسار التوجه الاجتماعى وضمور ابداعاته الفنية، فى مقابل ازدهار الاتجاهات الشكلية، سنجد على رأسها التحولات الجذرية التى حدثت فى مجتمع السبعينات والثمانينات. بما أفرزته من قيم تتناقض جذريا مع القيم التى نهض عليها المشروع القومى فى الستينات، وتتوافق مع الانفتاح الاقتصادى بعد حرب أكتوبر، وعلو شأن الأهداف الفردية الضيقة التى تشعلها المنافسة الحرة وقانون السوق والعرض والطلب ، على حساب القيم والأهداف العليا للمجتمع، مما ساهم فى خلق شرائح اجتماعية قادرة، أو نخبة أجنبية متطلعة إلى اقتناء أعمال فنية لأغراض الزينة البحتة التى تلبيها الاتجاهات الفنية المذكورة.

● **يضاف إلى ذلك** أن البناء النظرى للتوجه الاجتماعى فى الفن لم يكن من القوة والتبلور بحيث يؤسس تياراً متماسكاً له قوة دفعه الذاتية، وإن تغيرت الظروف الخارجية المحيطة به، الأمر الذى جعل من السهل على خصوم هذا التوجه تشويه صورته . . مرة بربطه بالدعائية وأخرى باتهامه بالرجعية والجمود، وثالثة باتهامه بتملق أذواق العامة والجهلاء على حساب التجديد والابتكار، وقد انعكس هذا التشويه على مواقف كثير من الفنانين بالتخوف من المضى فى ذلك التوجه الاجتماعى، فى غيبة دراسات تأصيلية واعية تزيل التناقض بين الابتكار الجمالى والالتزام نحو المجتمع . . هذا القصور التنظيرى يعود بغير شك إلى افتقار الساحة الفنية إلى نقاد يتبنون هذا الاتجاه ويرسخونه بقدرات تنظيرية ملائمة، تملك فى نفس الوقت حاسة الابداع النقدى المتناسب مع خصوصية العمل الفنى وتميز مبدعه برؤاه الذاتية، وظروف الواقع الذى

انبثق منه العمل وصاحبه، ولا يكتفى باستعارة الصيغ الجاهزة، أو التعليقات الانطباعية.

● **والعامل الثالث فى هذا الانحسار عن التوجه الاجتماعى والانجذاب إلى** الاتجاهات الشكلية، هو الطبيعة الحرفية لبعض الفنانين، الذين يضيقون بالأفكار النظرية والمواقف السياسية ،ومن ثم فإن قناعاتهم تتطور عادة : إما فى اتجاه التجويد التقنى، أو الذبذبة الفكرية، خاصة فى مناخ الركود الاجتماعى والسياسى . . . وقد يدخل فى هذا العامل الثالث أيضا عائد البعثات المتوالية للفنانين المصريين إلى دول الغرب، وقد سافر الكثيرون منهم بغير تأسيس نظرى أو عقائدى، وبغير أن يرتووا بما يكفى من أصالة بلدهم، فوقعوا أسرى التقليد والتبعية للأنماط الشكلية هناك، لأن ملكاتهم الحرفية تفتقر إلى الحاسة النقدية لتلك الأنماط، وإلى القدرة على التحاور معها من موقف الاستقلال، وعلى انتخاب ما يفيدهم منها ونبذ ما يؤدى إلى محو هويتهم أو تمييعها . . وهذا لا يعنى موقفاً معاديا للثقافة الغربية أو للتأثر بها، بدليل تسليمنا بأن جيل الفنانين الرواد فى مصر قد بنى قاعدته الفنية على أساس الثقافة الغربية واستطاع فى الوقت ذاته الإفلات من التبعية لها والحفاظ على هويته القومية وتميزه الفنى، وهو ما نجد أمثلة عديدة تؤكده من بين أجيال عديدة من فنانينا الذين درسوا فى أوربا ونجوا من الوقوع فى أسر انماطها وقوالبها وحققوا الحداثة والابتكار أيضا .

٢ ـ ارهاصات اجتماعية متنوعة

نستطيع أن نتحسس بحذر ـ فى هذه الجزيرة التى استطاع الفنانون النجاة اليها من شرك الأسلوبية الجوفاء ـ عددا كبيرا ممن سبق ذكرهم من نجوم الستينات والسبعينات مازالوا يواصلون حتى اليوم انتاجهم مرتبطين بالمجتمع، لكن هذا الارتباط قد اتخذ اشكالا جديدة فى أغلب الاحيان، تتصل بالمضمون والشكل معا، وقد لحقت بهم كوكبة اخرى فى الثمانينات، أغلبها يقدم تنويعات مختلفة على رؤى من سبقهم، وأقلها يحمل اضافات ورؤى اجتماعية وأسلوبية جديدة .

● **البعض** من نجوم الاجيال السابقة يستعيد نفس موضوعاته وعناصره القديمة مع تبسيط اشكالها وصياغتها فى اطار فنى حديث، والبعض الآخر يلجأ إلى مغازلة التراث من خلال وحدات زخرفية (عربية أو شعبية) والبعض الثالث يلجأ إلى بناء تركيبات هندسية او موسيقية حرة فى اطار متحرر من الانماط التراثية، يهتم اكثر بالشحنة التعبيرية أو الايماءات الرمزية. ويحاول هؤلاء وأولئك المزاوجة بين التجريد والتشخيص من خلال صيغ أقرب إلى الجمالية الغربية . . اما المضمون فى اعمالهم ـ ان وجد ـ فهو هاجس غامض يقبل التأويل إلى معان متعددة لكنه ينأى غالبا عن منطقة الصراع او الهموم متطلعا إلى المعانى المطلقة والافاق الفانتازية .

(يدخل ضمن هذا الاطار الواسع على سبيل المثال : **جاذبيه، عبد الرسول، صالح رضا، طه حسين، صبرى منصور، الرزاز، القبانى، بقشيش، أحمد نبيل، حازم فتح الله صبرى ناشد ، سيد توفيق، محمد عثمان،**[٢٠٧] **محمود شكرى،**[٢٠٨] **محمد عبد الحميد**[٢٠٩] .

● **والبعض الاخر** من نجوم الستينات والسبعينات مازالوا حريصين على اقتحام منطقة التماس الحرجة مع قضايا الواقع بتعبيرية درامية أو مجازية،

متجاوزين متطلبات العصر الاستهلاكى، ومتطلعين إلى تزاوج الموقف الفكرى مع لغة التشكيل العصرى، كل من منطلق فكره واجتهاده الخاص.

(يدخل ضمن هذا الاطار على سبيل المثال، **هجرس، الوشاحى، النجدى، الزينى، البهجورى، نوار، حسن سليمان، غالب خاطر، بسيونى**[٢١٠] ، **السطوحى، البحر، المعداوى**.[٢١١] ..)

● **البعض الثالث** يلامسون حدود الواقع والتراث باجتهادات وامكانيات متفاوتة وبرؤية خارجية أو رومانسية أو مثالية تعتمد الطابع الغنائى فى الطبيعة والايقاع البصرى والحس الفطرى، وتسعى إلى التوافق مع المزاج الاجتماعى العام بموروثه ورموزه الشعبية والدينيه، بلغة فنية سهله، وهم بهذا المفهوم من اكثر التيارات تواصلا مع المجتمع لما يحققه فنهم من حالة انشراح تهدهد المشاعر .

(ومن بينهم على سبيل المثال : **الرشيدى، دسوقى، صفيه، سوسن عامر، سعد الدين، يكنور، زهران، غنيم،**[٢١٢] **معوض،**[٢١٣] **سيد محمد،**[٢١٤] **البدرى،**[٢١٥] **عنانى،**[٢١٦] **عبد المنعم زكى،**[٢١٧] **عطية مصطفى،**[٢١٨] **بدوى سعفان،**[٢١٩] **وجدى حيشى،**[٢٢٠] **محمد اسماعيل**.[٢٢١]

● **وهناك** من يستهدف اثارة الحيوية البصرية والدهشة للمتلقى، باستخدام خامات غفل من الطبيعة والبيئة الشعبيه، تبنى بها تكوينات عصرية مجسمة مستقلة عن وظيفتها فى محيطها الاجتماعى الاصلى، لكنها تكوِّن منظومات جمالية جديدة تحمل فى طياتها روح البيئة وموروثها الثقافى، وتسعى إلى تحقيق نوع من التواصل التلقائى مع المجتمع بخلق لغة مشتركة معه، (على رأسهم : **رمزى مصطفى، فرغلى، عبد السلام عيد،**[٢٢٢] **داوستاشى**).

● **وهناك** ـ اخيرا وليس آخرا ـ من يستهدف اكتشاف عوامل التخلق فى الطبيعة وجوهر الخصوبة بداخلها، مقتحما أرضا بكرا للمضمون الادبى والحس

الاجتماعى أيضا، بما تتضمنه رؤاه الابداعية من ايحاءات عضوية أو رمزية، أو أسطورية (عدلى رزق الله، جميل شفيق[٢٢٣] عبد الوهاب عبد المحسن).[٢٢٤]

● واذا كـان التوجه الاجتماعى فى مجـمل هذة الخيارات الفنية قد جاء هاجسا غامضا كما ذكرنا، فـمن الإنصاف أن أذكرأن بين كل خيار منها اعمال حقـقت تلاحمـا حقيـقيـا بالمجتمع وتـعانقت خلالهـا القيم الجـمالية بـالقيم الموضوعـية دون استعـلاء على المشاهد، لكن ماتحـتاجه هو بلورة هذا التـوجه الاجتماعى لكل تيار، بوضـوح فكرى لا يؤدى إلى التنازل عن القيم الجماليه، بل يتوخى تكامل البلاغة التعبيرية مع البلاغة التقنية .

٣. فنانو الثمانينات :

بالرغم من ان الخيارات الفنية المنفصلة عن المجتمع أصبحت هى السمة الغالبة على فن الثمانينات، خاصة جيل الشباب الذى التحم بالاجيال السابقة، مما يصعب معه التنبؤ بما تنتهى اليه قناعاتهم مستقبلا، فان عقد الثمانينات حفل باجابات متنوعة على سؤال : **كيف يمكن التحام الفنان بالمجتمع؟....**

● عدد من هذة الاجابات قدمها فنانون برزوا فى الثمانينات بمعارضهم ومشاركاتهم، وإن كانوا فى طريقهم الان إلى تخطى عمر الشباب، لكنهم يتمتعون بروحه الوثابة المتمردة وينافسون الشباب فى التطلع إلى آفاق جديدة تحقق صيغة فنية عاليه، تحاول استيعاب ماسبقها من خبرات فى مصر والغرب على السواء، وتنطلق من موقف فكرى او قناعة ما.

● **بينما تسعى اجابات اخرى** إلى استلهام جديد للرموز التراثية والاسطورية فى واقعنا واطلاقها فى رؤية معاصرة . . وينافسهم فى هذا الاطار جيل جديد من الفنانين الشباب استقرت خطاهم على الطريق عبر مشاركات وفعاليات عديدة خلال عقد الثمانينات.

وأحاول هنا رصد عدد من الأسماء التى نشطت خلال هذا العقد، ملتمسا العفو إذا خانتنى الذاكرة عن أسماء أخرى مهمة :

● **فى التصوير : محمود أبو العزم[٢٢٥]، حمدى عبدالله [٢٢٦]. وسام فهمى[٢٢٧]، سعد زغلول[٢٢٨]، إيفلين عشم الله[٢٢٩]، هدى خالد[٢٣٠]، نازلى مدكور[٢٣١] محمد الطحان[٢٣٢]، محمد عفيفى[٢٣٣]، رضا عبدالسلام[٢٣٤]، أبو بكر النواوى[٢٣٥]، محسن حمزة[٢٣٦]، محمد عبله[٢٣٧]، محسن شعلان[٢٣٨] سعيد أبو ريه[٢٣٩]، صلاح عنانى، سلمى عبدالعزيز[٢٤٠]، سامح الميرغنى[٢٤١]، سوسن أبو النجا[٢٤٢]، عادل السيوى[٢٤٣] السيد القماش[٢٤٤]، حمدى أبو المعاطى[٢٤٥]، يحيى رمضان[٢٤٦]، محمد أبو النجا[٢٤٧]، بكرى محمد بكرى[٢٤٨] محمد الناصر[٢٤٩]، فتحى عفيفى[٢٥٠]، خالد حافظ[٢٥١].**

● **وفى الحفر : صلاح المليجى[٢٥٢]، محمد جلال[٢٥٣]، سيف الإسلام صقر، محمد خاطر[٢٥٤]، أحمد عمر[٢٥٥].**

● **وفى النحت : أحمد عبدالعزيز[٢٥٦]، محمد جاهين[٢٥٧]، أحمد جاد[٢٥٨]، محمد العلاوى[٢٥٩]، السيد عبده سليم[٢٦٠]، محمد أبوالقاسم[٢٦١]، طارق الكومى[٢٦٢]، شريف عبدالبديع[٢٦٣]، عبدالمحسن الطوخى[٢٦٤]، هشام نوار[٢٦٥]، إسحاق دنيال[٢٦٦]، جمال أبو اليزيد[٢٦٧] .**

وقد يلاحظ القارئ أن الرصد النوعى لمجالات الفنون التشكيلية الذى قدمته هنا لم يتضمن فن الخزف، وليس ذلك عن سهو أو إهمال، ذلك أن فن الخزف بطبيعته لا يمكن إلا أن يكون حميم الارتباط بالمجتمع، بحكم التاريخ، الذى يؤكد التواصل بينه وبين مختلف الطبقات، إنْ بالوظيفة النفعية أو الطقسية أو التجميلية، وهو ما جعل منه أيضا حافظا طبيعيا للهوية الثقافية والجمالية للفن المصرى أكثر من غيره من الفنون . .

وربما لكل هذه الأسباب كان من الأفضل أن تفرد له دراسة خاصة، تتعقب جذوره ورموزه الإبداعية فى الفن المصرى المعاصر، منذ رائد هذا الفن ومؤسس دراسته الأكاديمية **سعيد الصدر**، وتلامذته النجباء، مثل **جمال حنفى**[٢٦٨]، **ونبيل درويش**[٢٦٩]، **محمد الشعراوى**[٢٧٠]، **وطه حسين، ورمزى مصطفى، وصالح رضا، مرورا بجمال عبود**[٢٧١]، **وزينب سالم**[٢٧٢]، **وسمير الجندى**[٢٧٣] **ومحمد مندور**[٢٧٤]، **وزينات عبدالجواد**[٢٧٥]، حتى **حسن عثمان**[٢٧٦] **ومرفت السويفى**[٢٧٧]، وبقية من لمعوا فى الثمانينات والتسعينات.

وإذا كان سياق التحليل المنصف لحركة الفن الحديث فى مصر يصل بنا فى النهاية إلى استشعار برودة العزلة التى تعيشها، لأسباب يكمن بعضها فى

الظروف الموضوعية للمجتمع، بتغيراته القـيمية والهيكلية، وافتقاره إى المشروع القومـى الذى يلتف حوله الفنانون والمثـقفـون والوطنيون المخلصـون، ويكمن بعضها الآخـر فى الفنان نفسه، بانعزاله عن الواقع، وافتقـاره إلى الحلم الكبير بالنهوض الاجتماعى، وتمثله ـ بدلا من ذلك ـ لقناعـات فكرية وأنساق جمالية بعيدة عن احتياجات الواقع وهمومه . . . فإن هذه الحركة الفنية الولادة لاشك قادرة على إعطاء مـواهب وأجيـال شابه تغذى أرضـها بطاقـات جديدة، على طريق التواصل مع المجتمع.



محمود سعيد ـ المدينة (تصوير)



راغب عياد ـ السوق (تصوير)



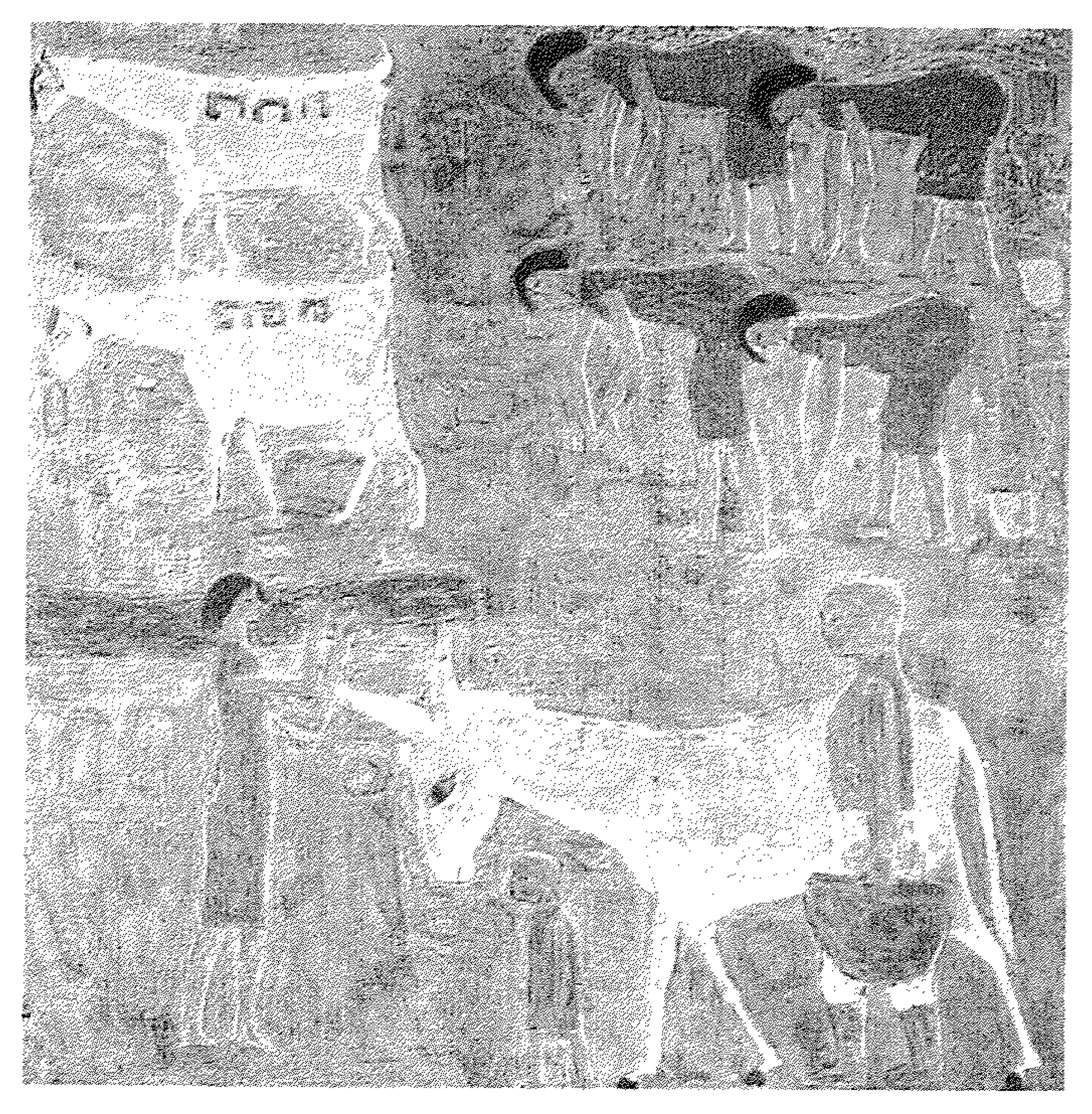
محمد ناجى ـ الجاموسة (تصوير)



يوسف كامل - فتاتان وخروف (تصوير)



حسني البناني - السوق (تصوير)



حامد ندا ـ العمل فى الحقل (تصوير)



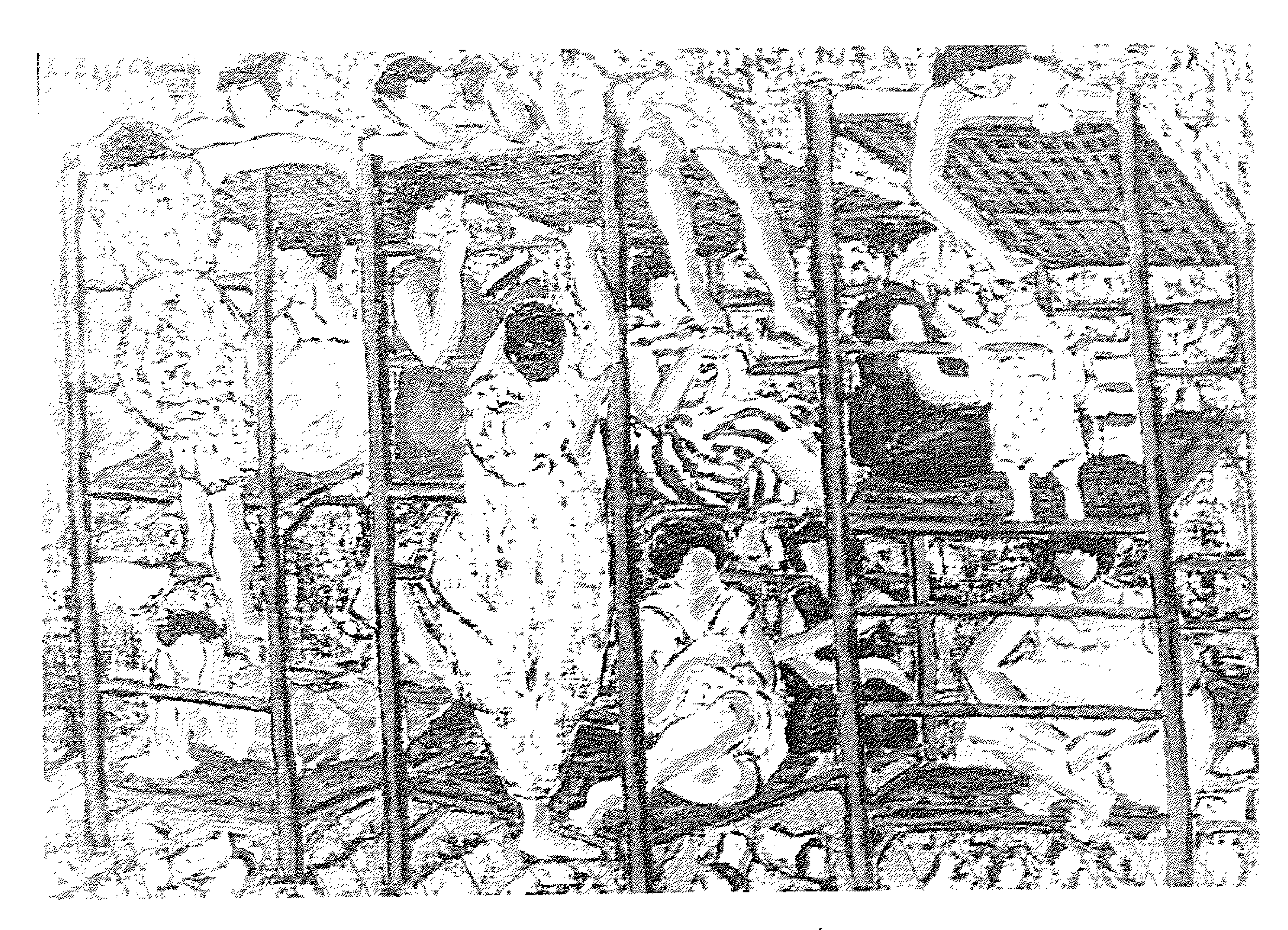
عبدالهادى الجزار ـ حفر قناة السويس (تصوير)



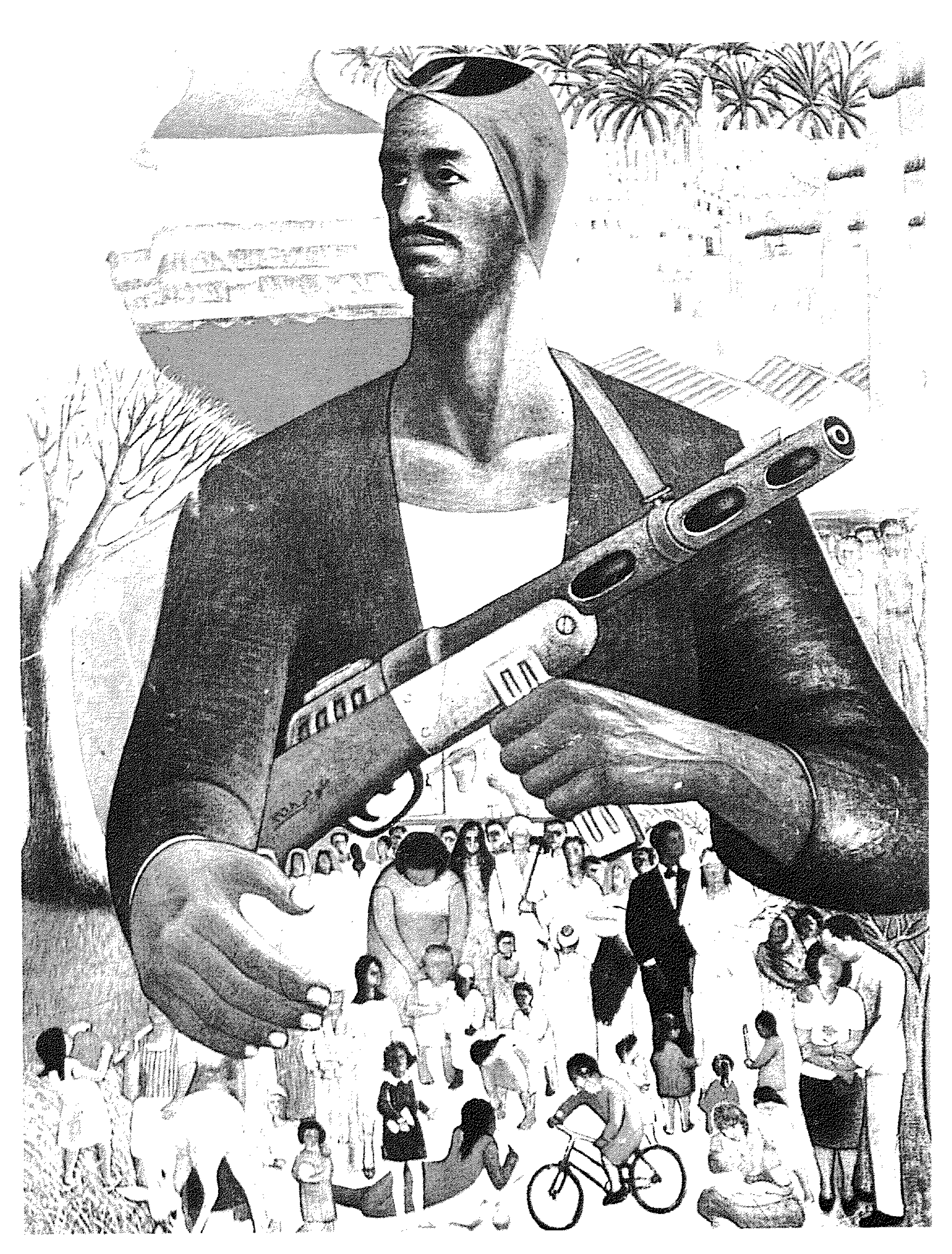
تحية حليم ـ الفتاة والمصباح (تصوير)



عفت ناجى - النوبة الغارقة (تصوير)



إنجى أفلاطون - عنبر السجينات (تصوير)



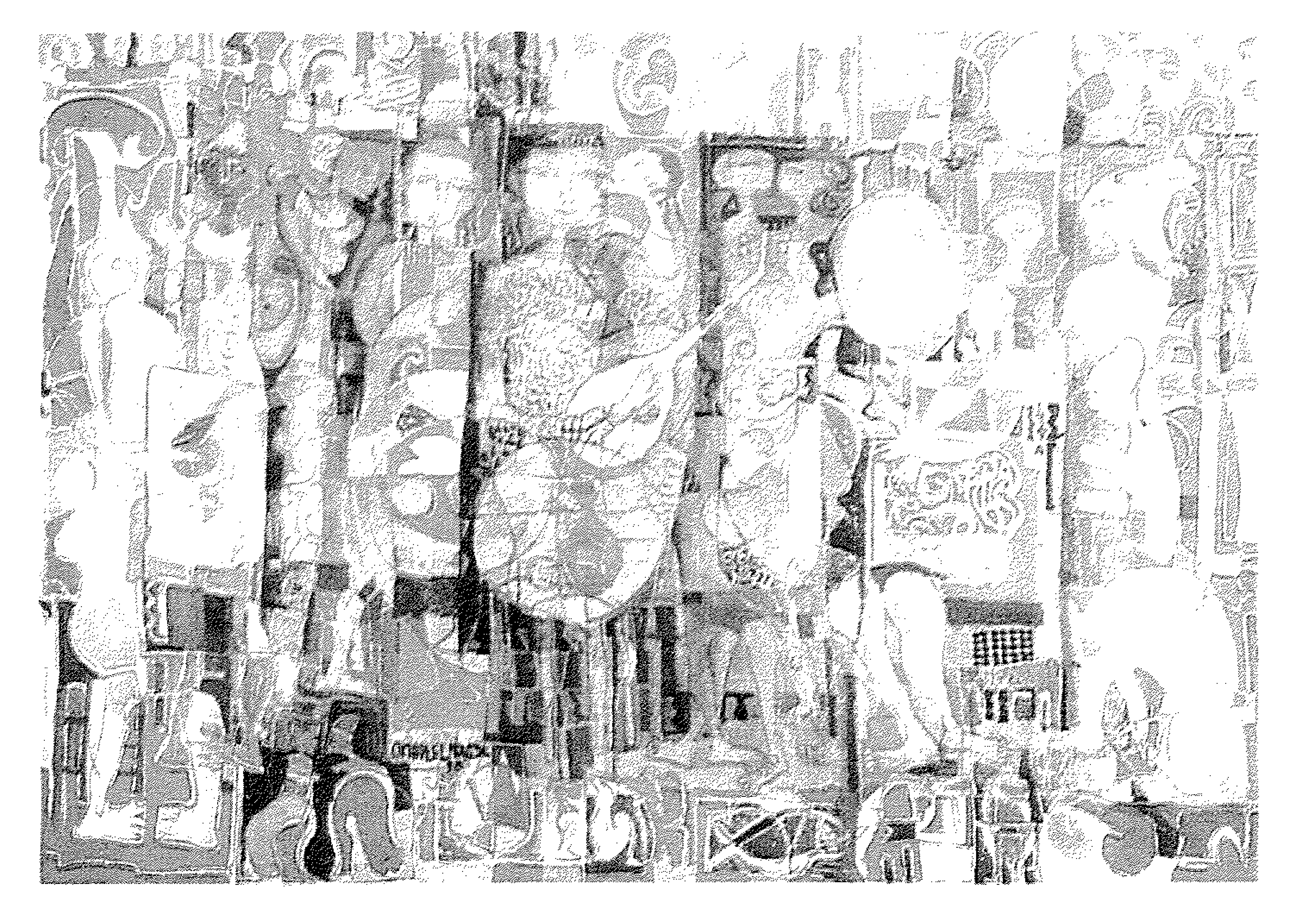
محمد حامد عويس كفاح الشعب (تصوير)



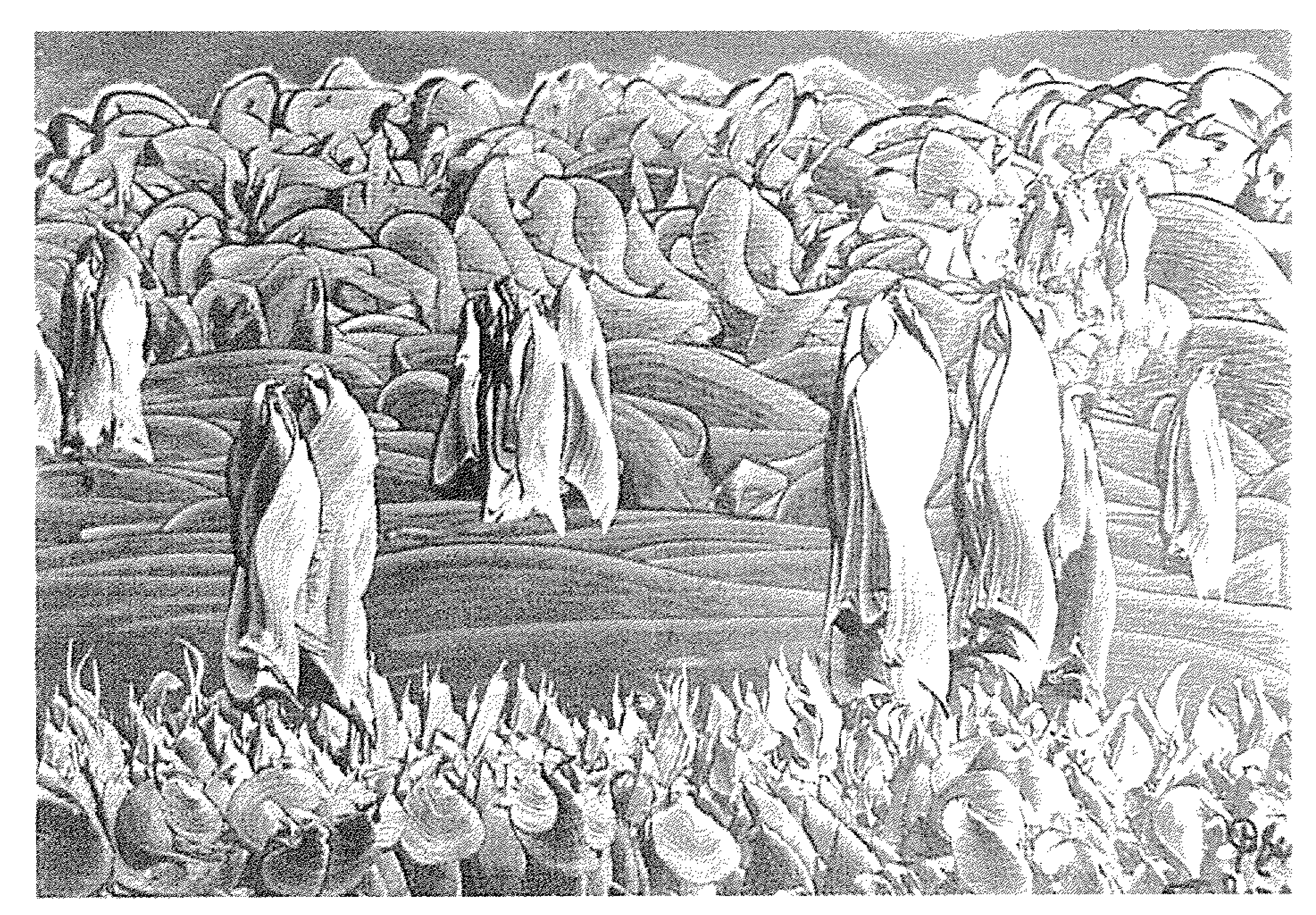
جاذبية سرى ـ نحو الغد (تصوير)



سيد عبد الرسول ـ حاملات الجرار (تصوير)



عمر النجدى ـ تنويعات شعبية (تصوير)



صلاح طاهر- نسوة على البحيرة (تصوير)

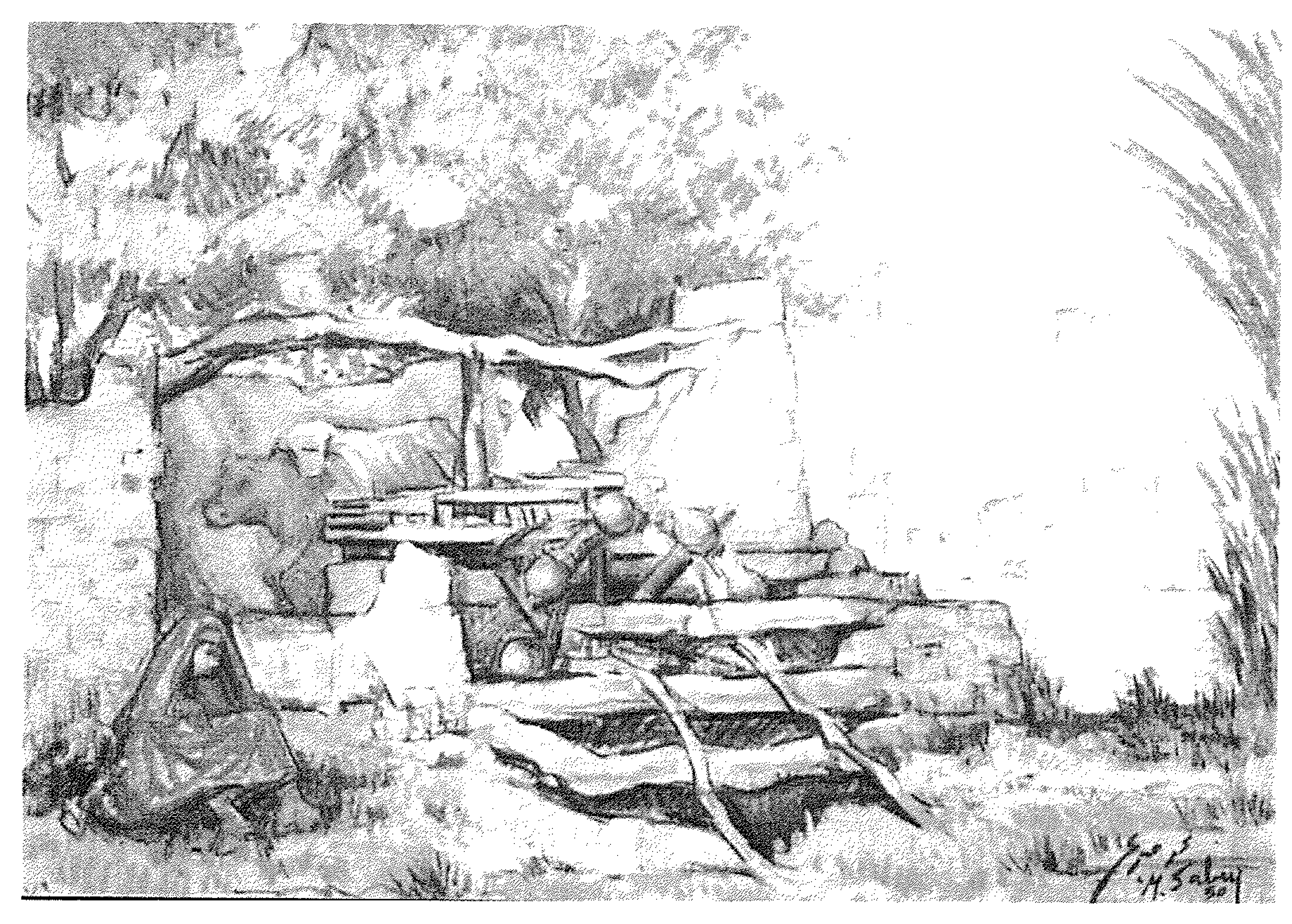
زينب عبدالحميد - التعليم (تصوير)



حسين بيكار- موسيقى (تصوير)



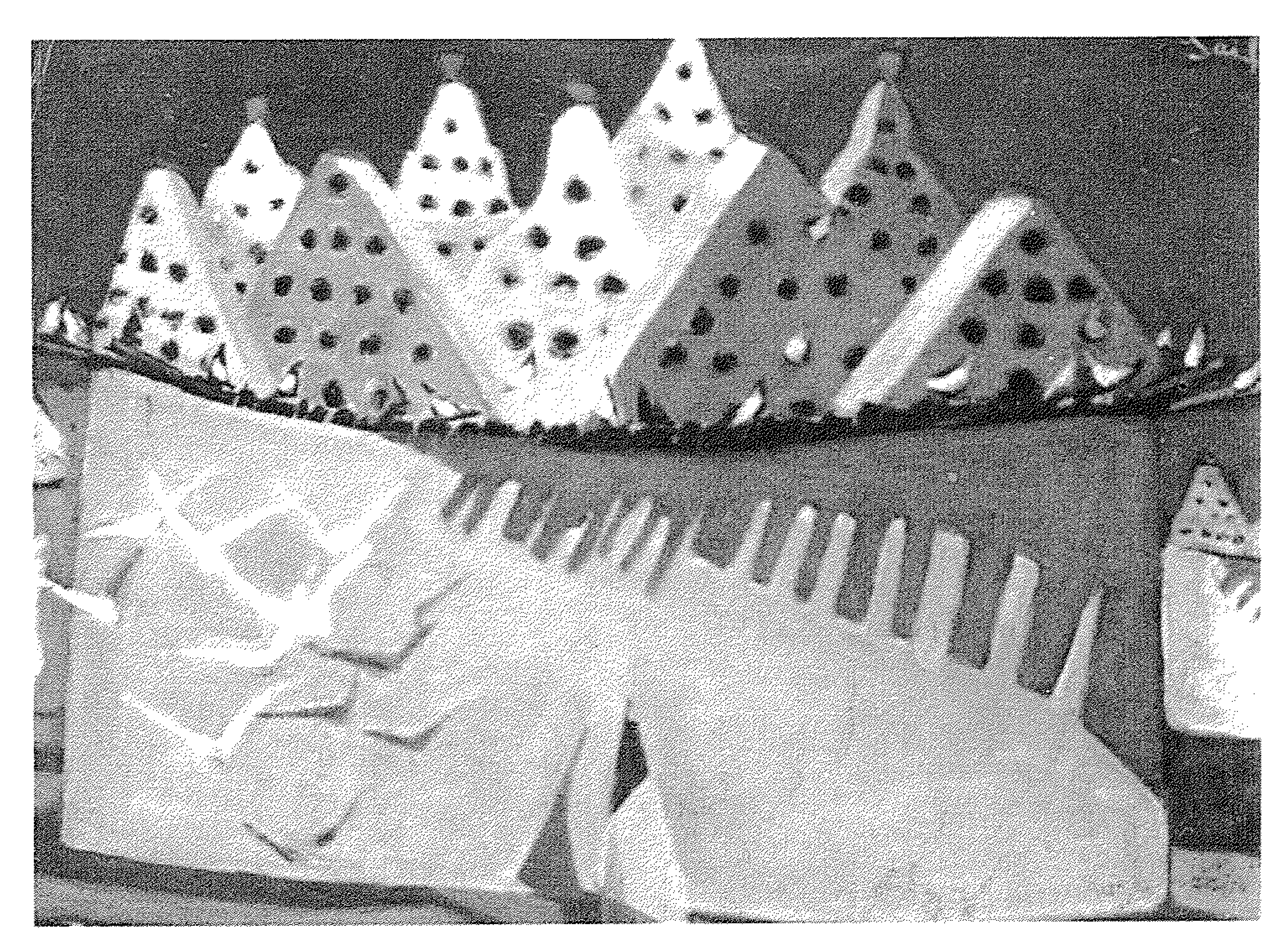
حسين فوزى - الدلالة (تصوير)



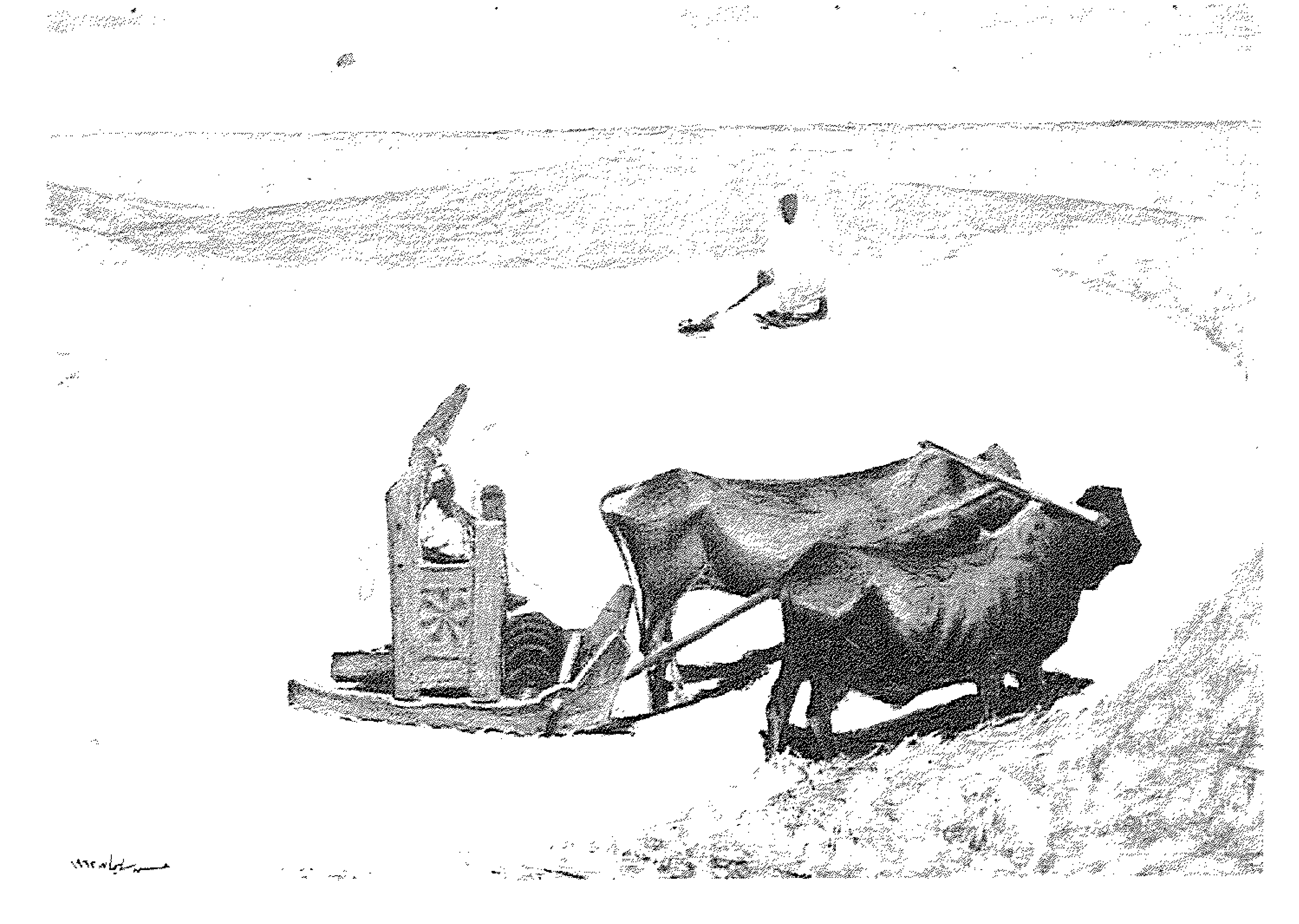
محمد صبرى - ساقية أبو حنفى (تصوير)



يوسف سيده ـ نصر أكتوبر (تصوير)

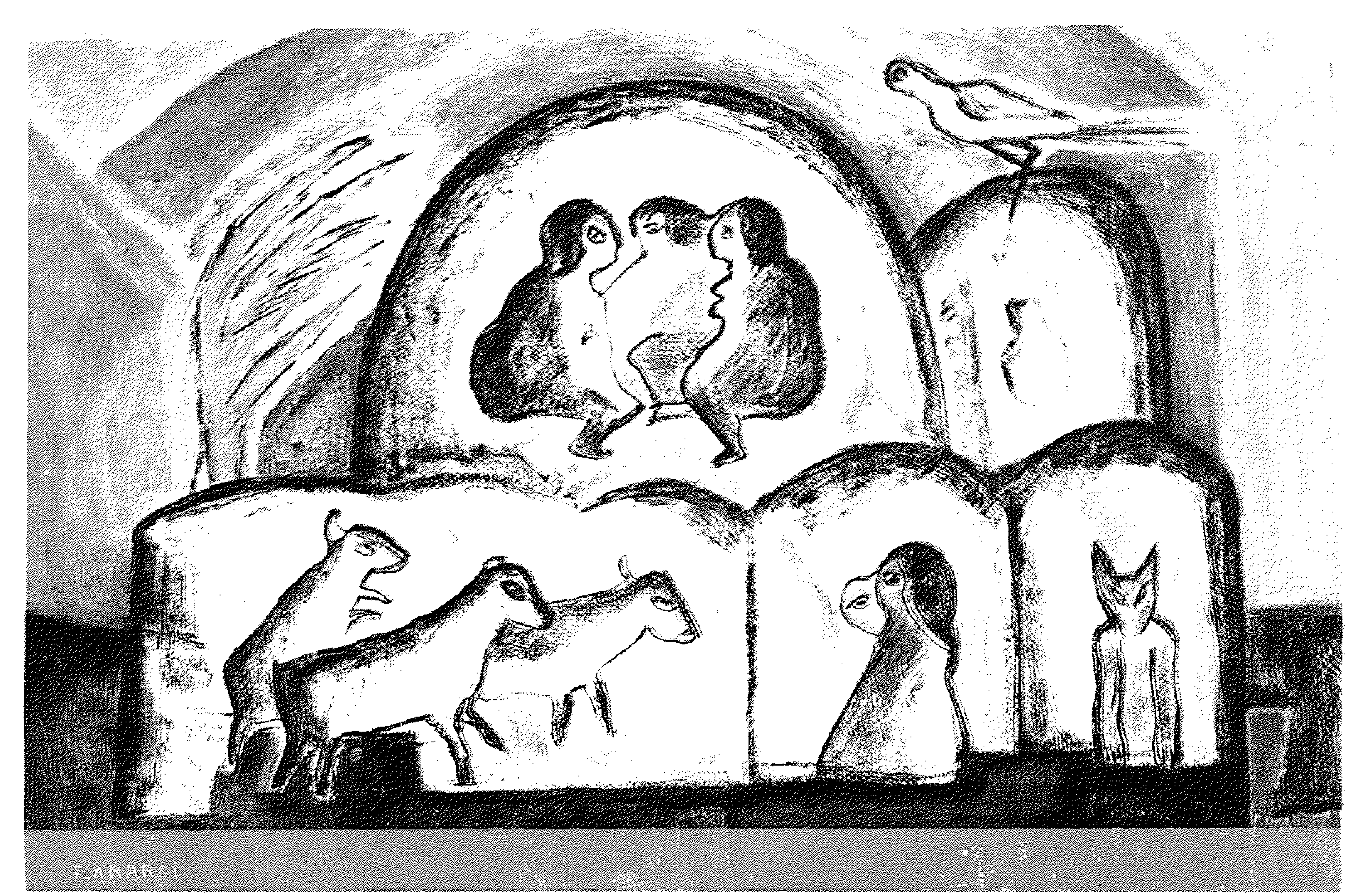


سيف وانلي - أبراج الحمام (تصوير)



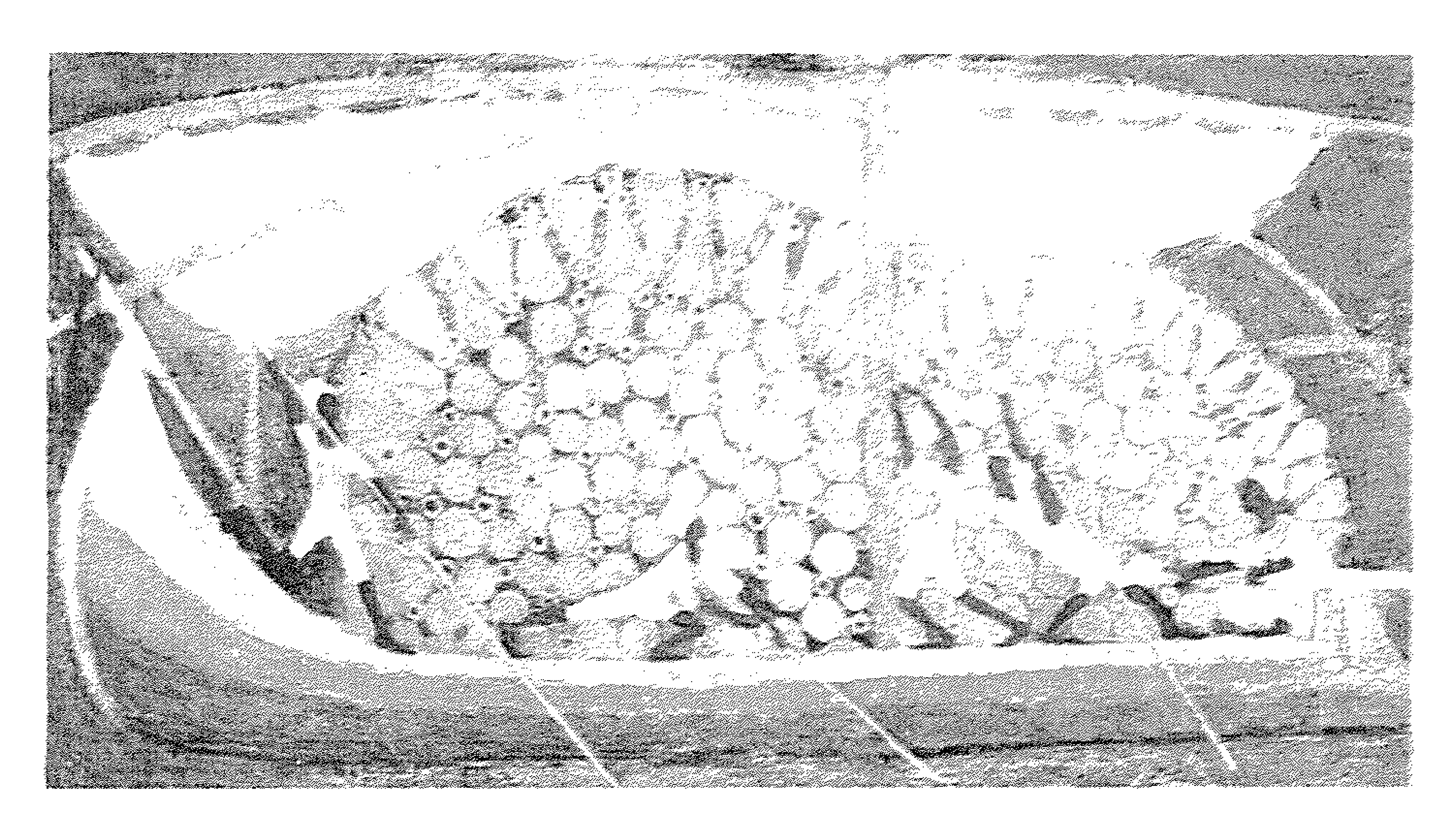
حسن سليمان - النورج (تصوير)

مريم عبدالعليم - أرض الحضارة (حفر)





زينب السجيني ـ لعب الأطفال (تصوير)



رفعت أحمد ـ مركب الجرار (تصوير)



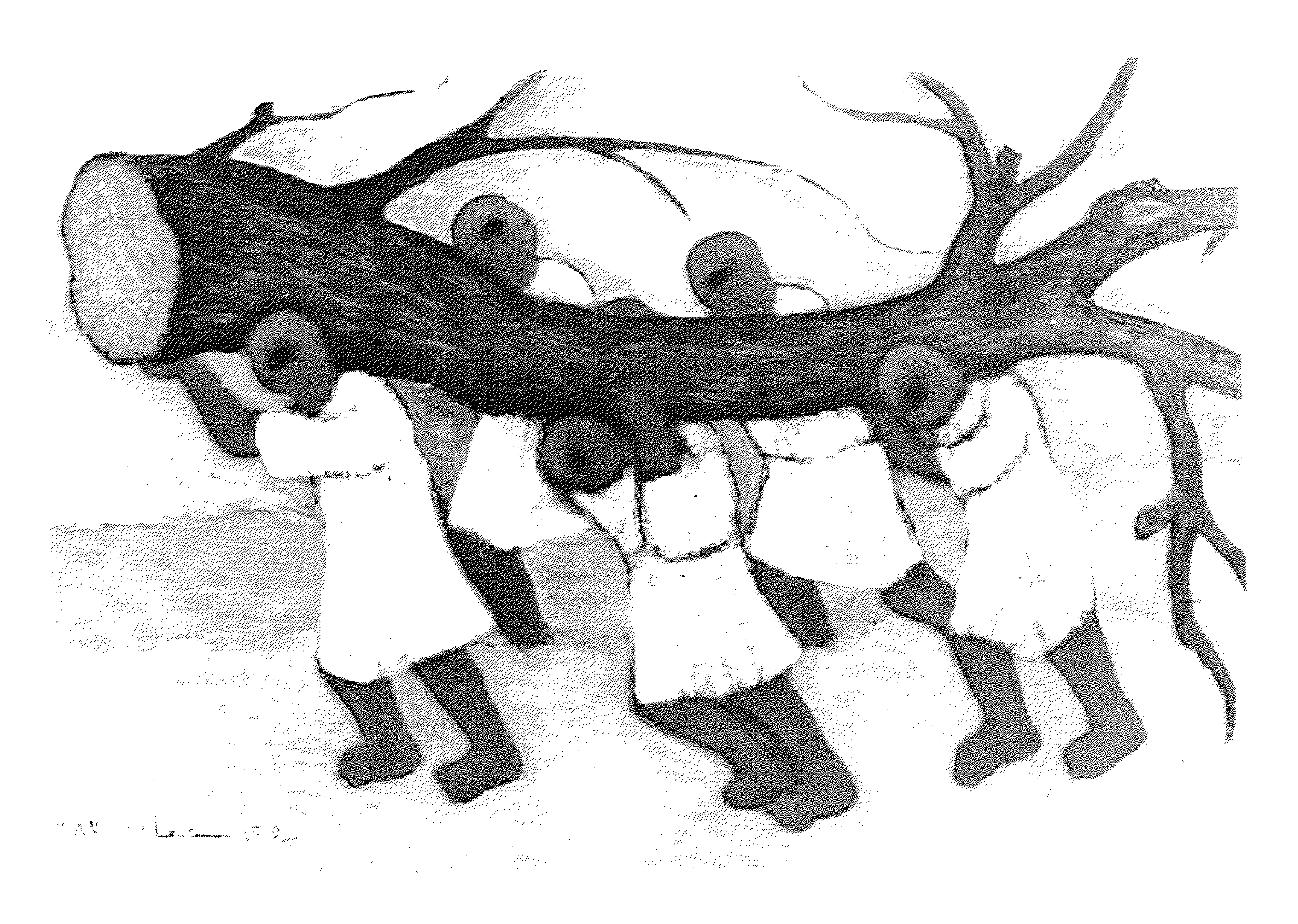
حسن فؤاد - بورتريه شخصي للفنان   (تصوير)



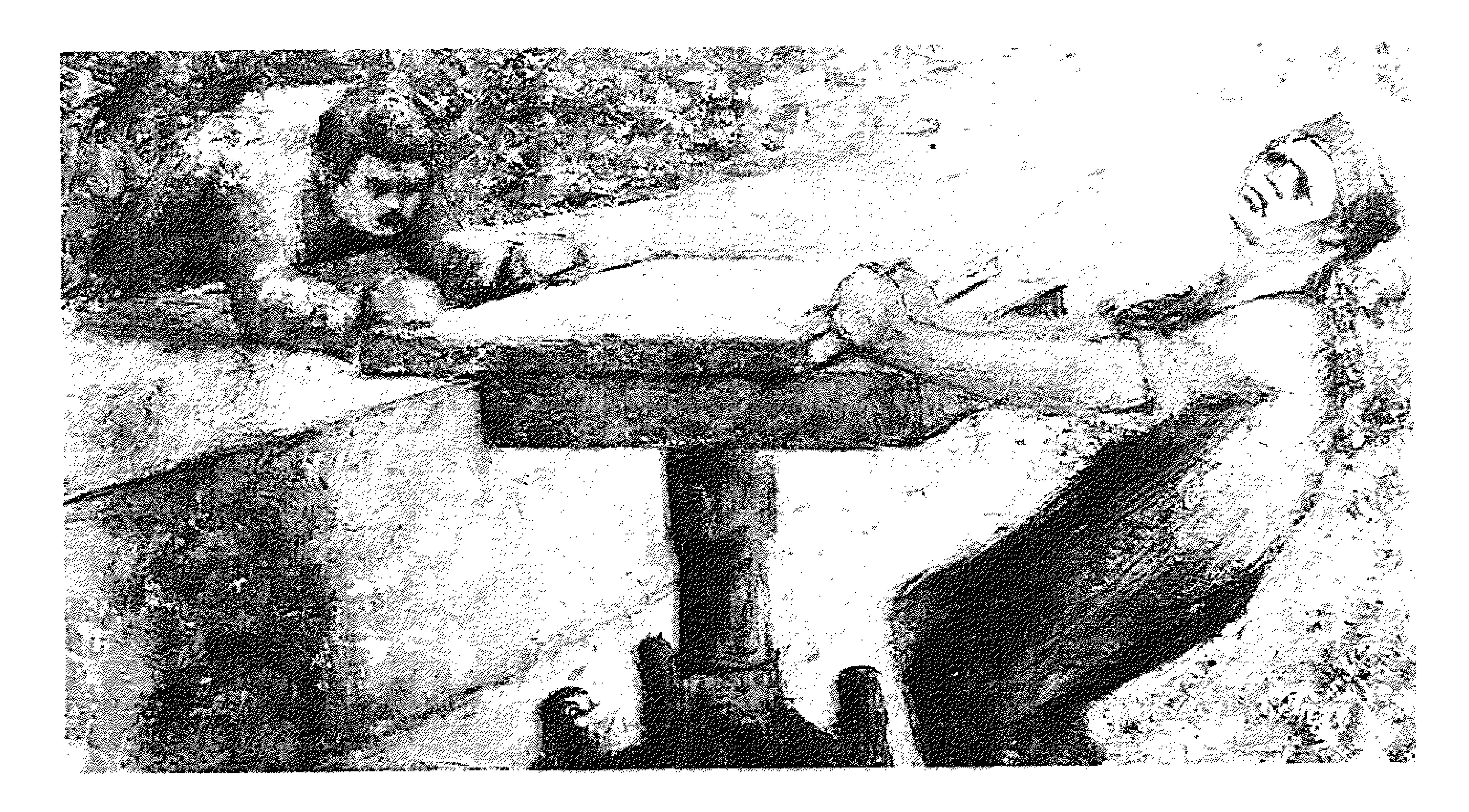
خميس شحاته ـ السبع معلقة (رسم على النسيج)



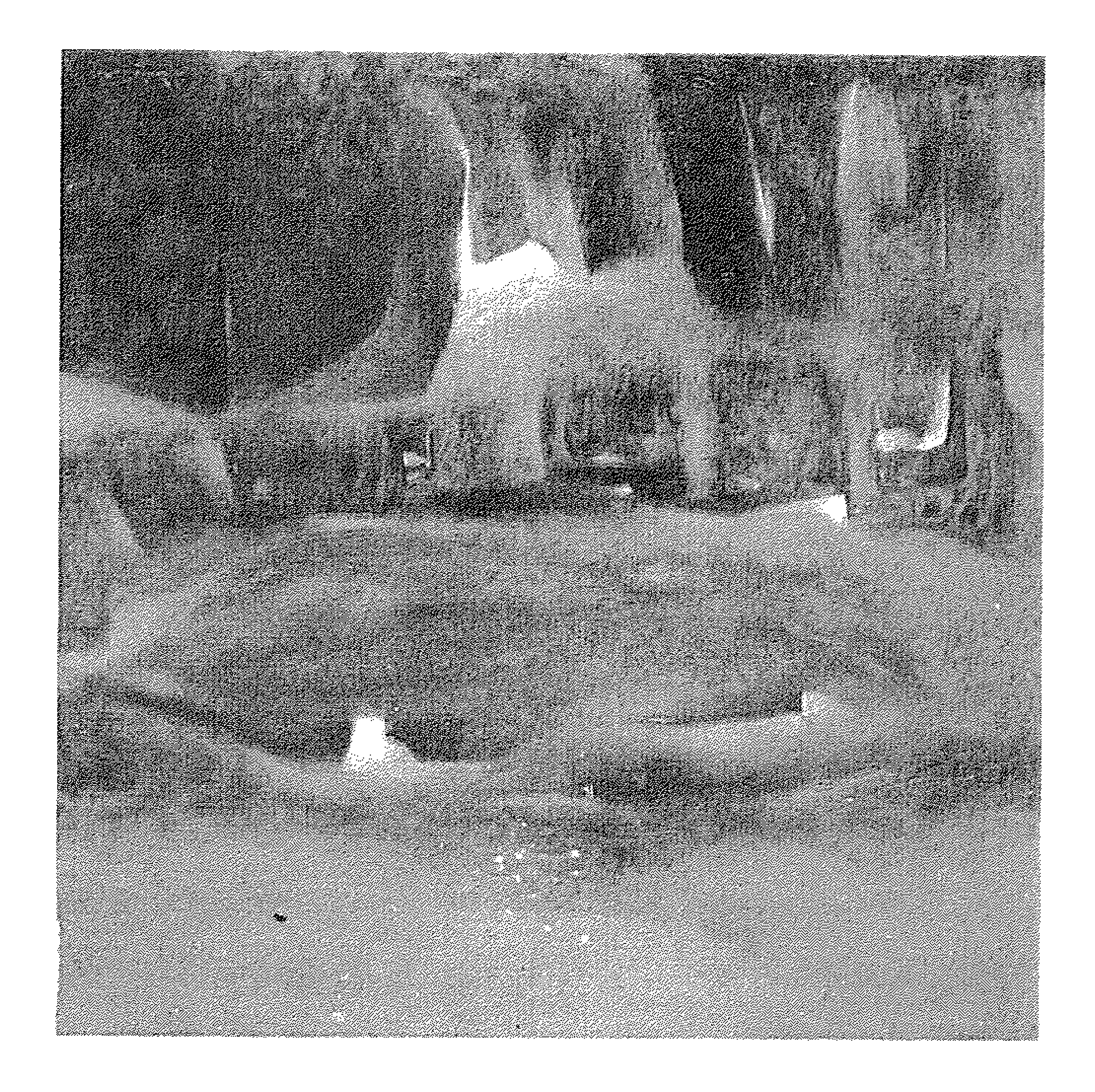
عصمت داوستاشي ـ الهرم (تصوير)



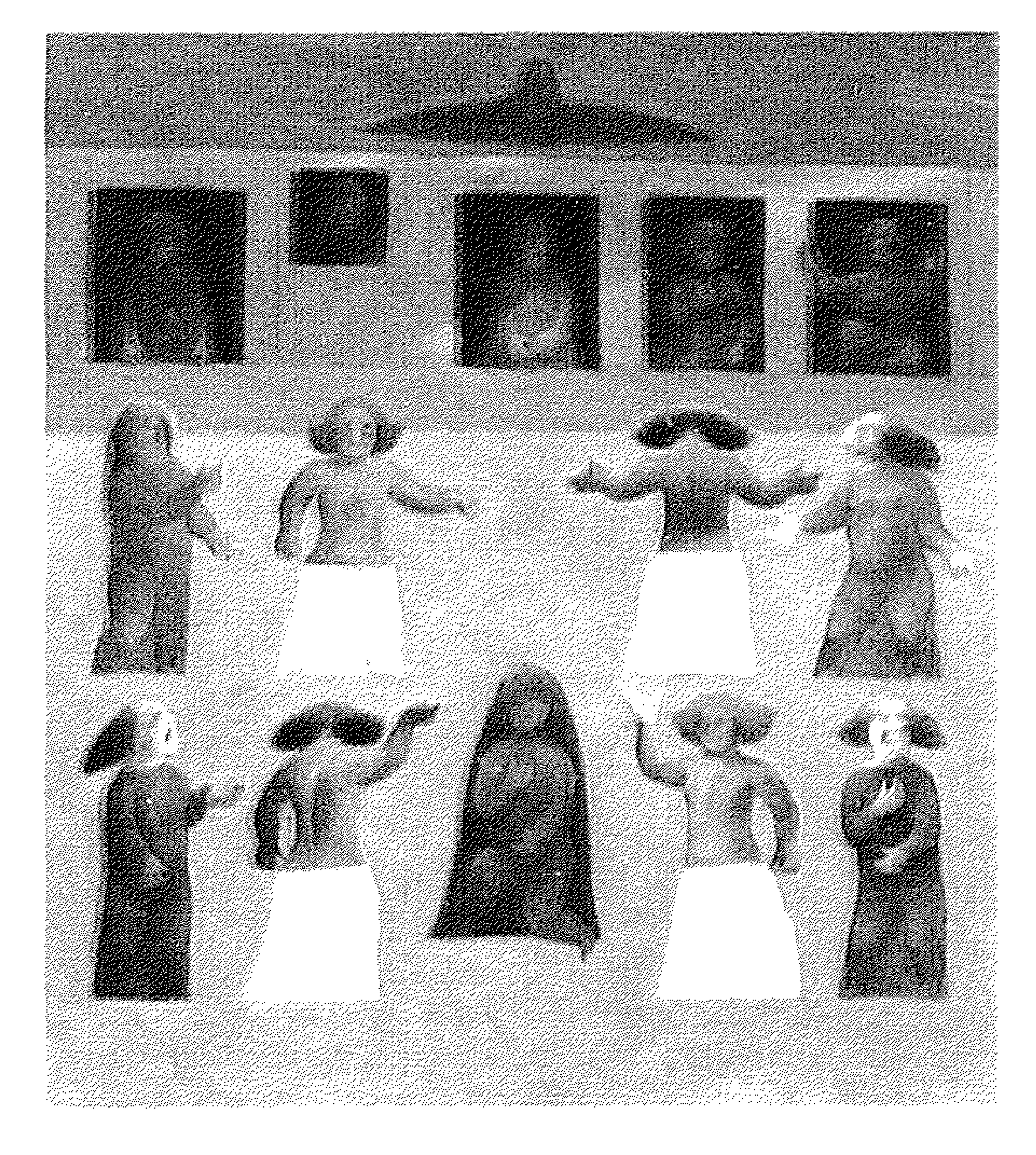
بدوى سعفان ـ العمال والشجرة (تصوير)



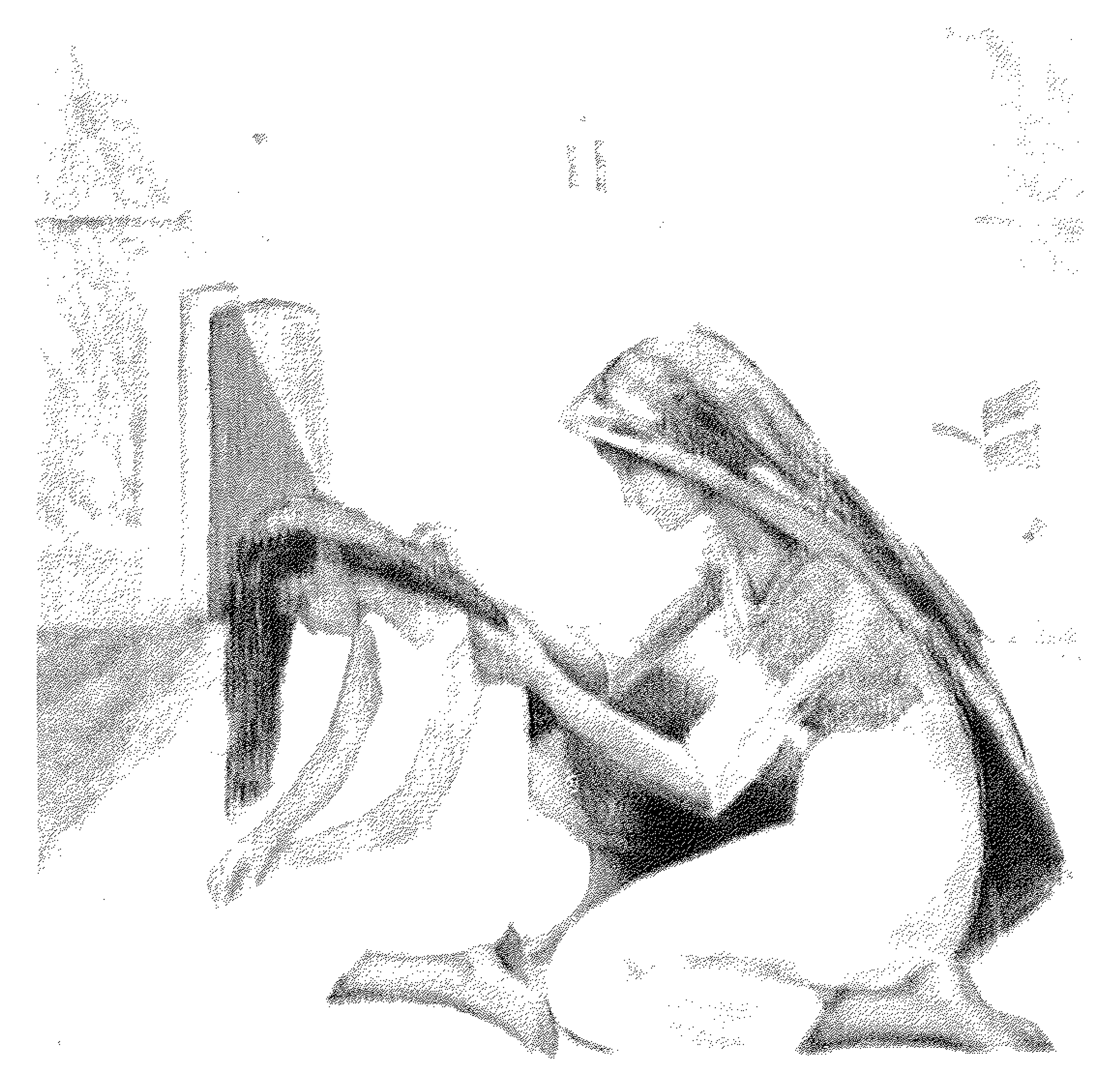
عبدالمنعم القصاص ـ عمال المطبعة (تصوير)



محمود بقشيش - المدينة فى الليل (تصوير)



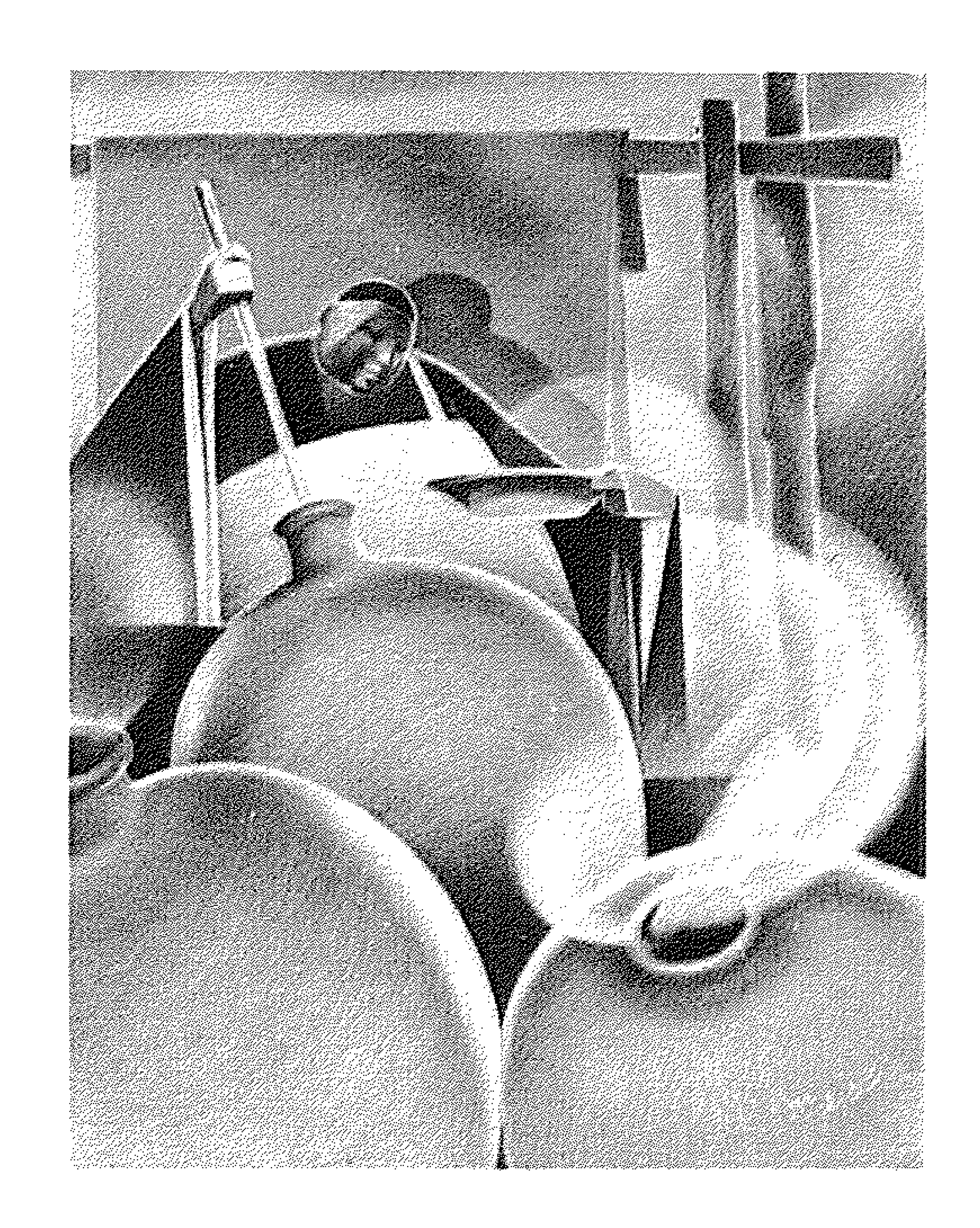
صبرى منصور - احتفال راقص فى ضوء القمر (تصوير)



عزالدين نجيب ـ الأُختان (تصوير)



كمال يكنور ـ عرائس المولد (تصوير)

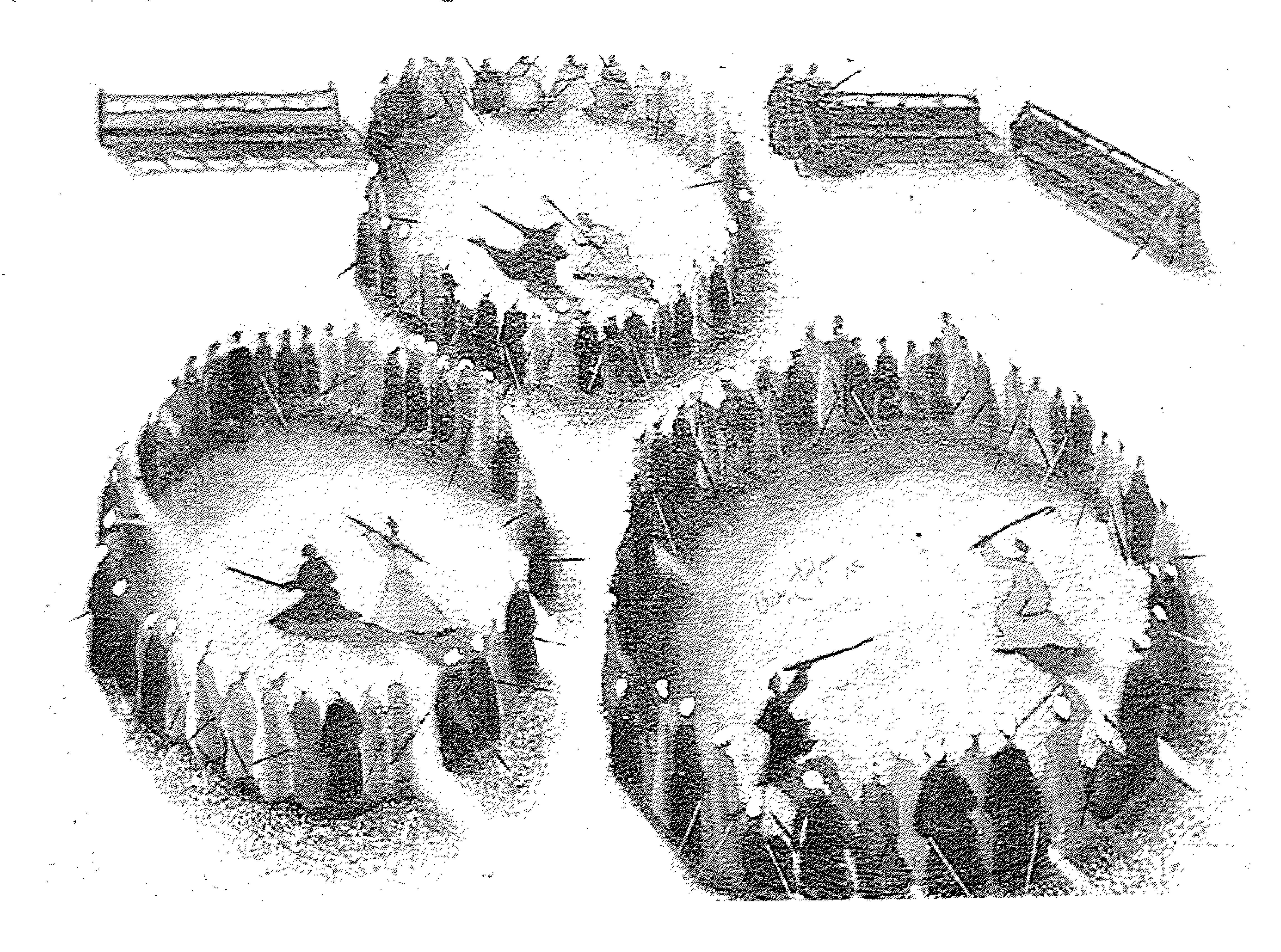


سيد سعدالدين - بائع الفول (تصوير)

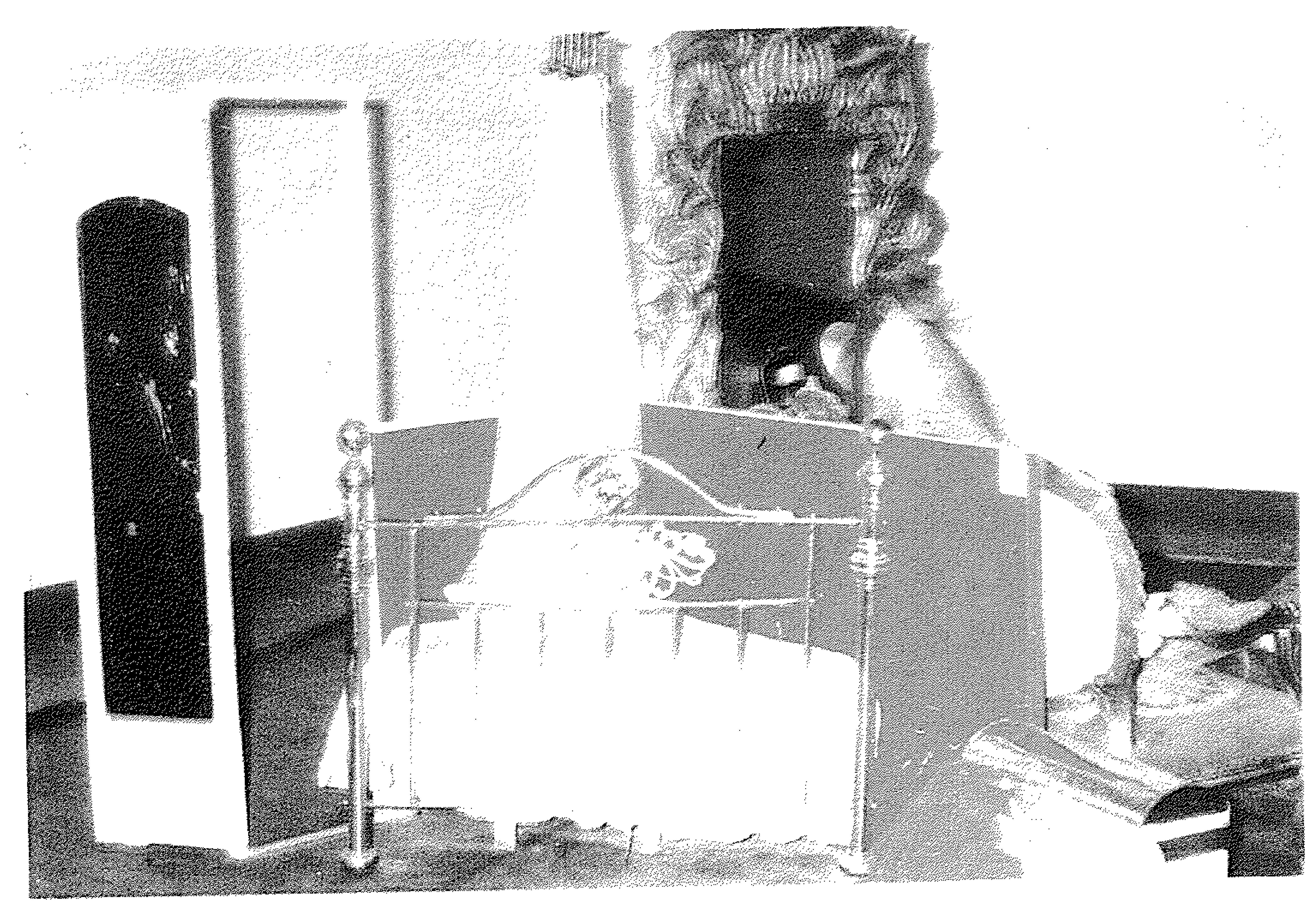




صلاح عنانى - نسوة فى بيت شعبى (تصوير)



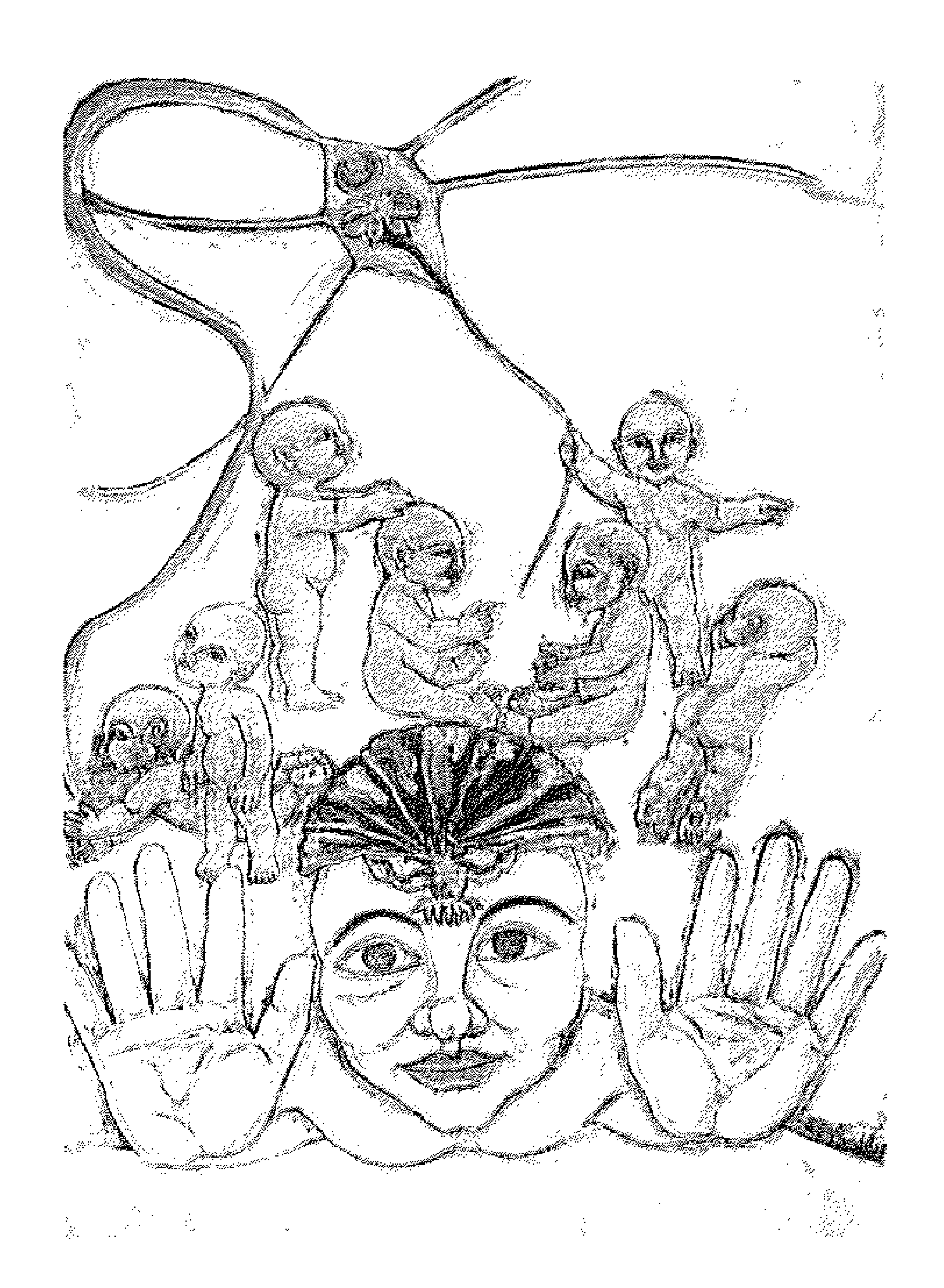
عبدالفتاح البدرى - التحطيب (تصوير)



رمزى مصطفى ـ سرير العروسة (تجهيزات فى الفراغ)



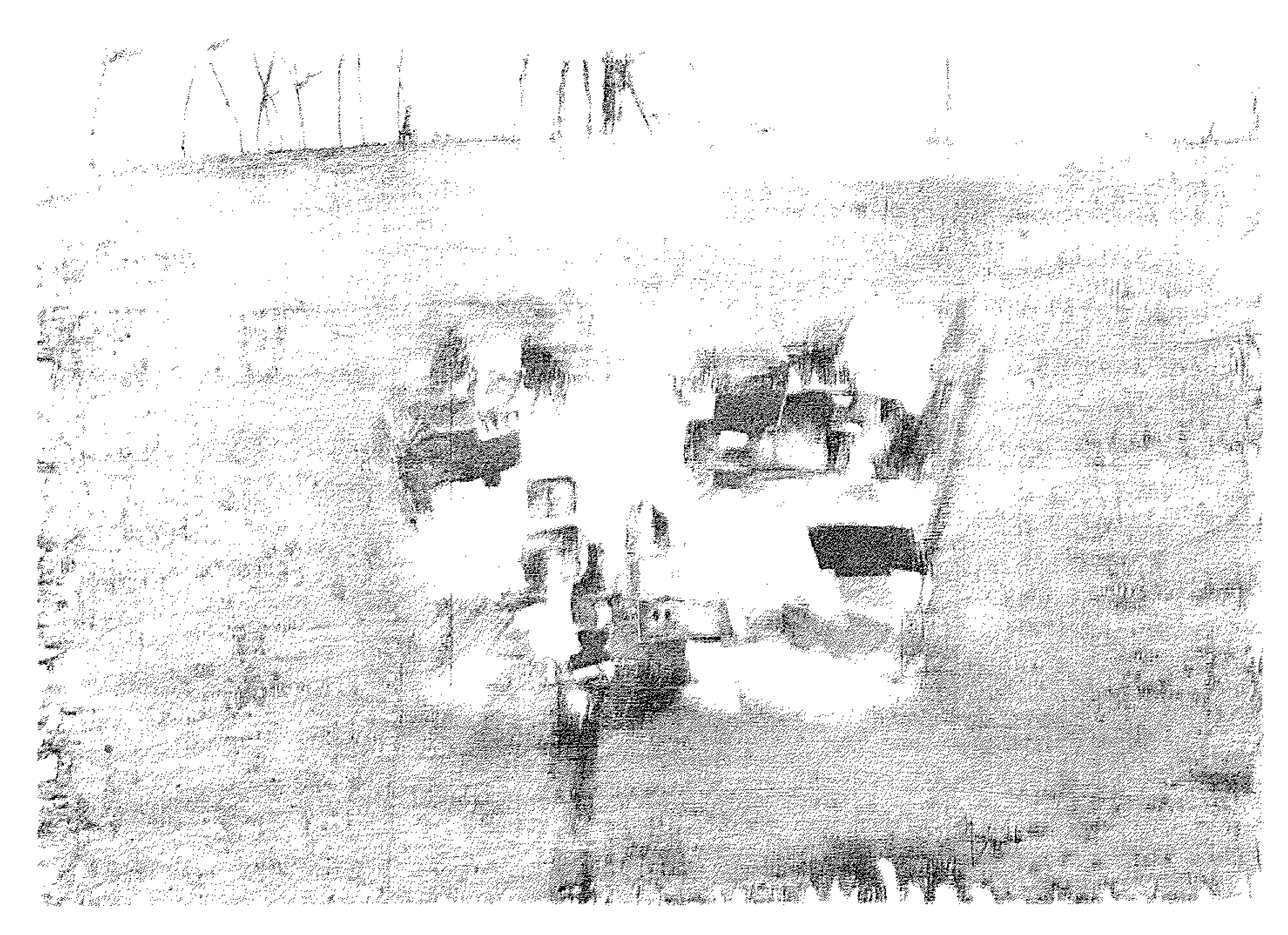
مصطفى الرزاز ـ أبو زيد الهلالى (تصوير)



إيفيلين عشم الله ـ المستقبل (تصوير)



وسام فهمى ـ الزار (تصوير)



نازلى مدكور ـ تآكل التربة (تصوير)

(هوامش)(*)

١ ـ محمد ناجى ـ ولد بالإسكندرية ١٨٨٨ ـ وتوفى بمرسمه بالهرم ١٩٥٦، وشغل عدة مناصب بعد اعتزاله العمل بالسلك الدبلوماسى عام ١٩٣٠ منها: مدير متحف الفن الحديث، مدير مدرسة الفنون الجميلة العليا.

٢ ـ من كلمات ناجى عند توليه إدارة مدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة ١٩٣٧ ـ انظر دليل متحف محمد ناجى ـ الطبعة الأولى ١٩٩١ ـ ص ٧٦ .

٣ ـ من خطاب لناجى إلى أخته عفت ١٩١١ ـ انظر كتاب « محمد ناجى»، مطبوعات شبرامنت بالتعاون مع السفارة الفرنسية بالقاهرة ١٩٨٩ ـ ص ٥١.

٤ ـ محمود مختار (١٨٩١ ـ ١٩٣٤) رائد فن النحت الحديث فى مصر ـ أقيم متحف لأعماله بحديقة الحرية بالجزيرة ١٩٦٢.

٥ ـ أحاديث ناجى عن أتيليه الإسكندرية ١٩٣٥ ـ المرجع السابق ص ٥٦ .

٦ ـ احمد صبرى (١٨٨٩ ـ ١٩٥٥) مصور ـ كان رئيسا لقسم التصوير بمدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة إلى أن أحيل إلى التقاعد ١٩٤٩ .

٧ ـ محمد حسن (بك) (١٨٩٢ ـ ١٩٦١) مصور ونحات ـ كان مديراً لمدرسة الفنون التطبيقية العليا بالجيزة حتى أحيل إلى التقاعد ١٩٥٢ .

٨ ـ محمود سعيد (١٨٩٧ ـ ١٩٦٤) مصور ـ عمل بسلك القضاء حتى استقال منه ١٩٤٧ ليتفرغ لفنه. عين مقررا للجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الاعلى للفنون والآداب منذ ١٩٥٦ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

٩ ـ راغب عياد (١٨٩٢ ـ ١٩٨٣) مصور ـ تولى منصب مدير متحف الفن الحديث حتى سن التقاعد ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

١٠ ـ يوسف كامل (١٨٩١ ـ ١٩٧١) مصور ـ تولى منصب عميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة حتى أحيل إلى التقاعد ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

١١ ـ عز الدين حموده (١٨٩١ـ ١٩٧١) مصور ـ كان أستاذا ورئيس لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة.

١٢ ـ إبراهيم جابر (١٩٠٢ ـ ١٩٧١) نحات ـ عمل أستاذا بكليتى الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية.

(*) الأسماء حسب ترتيب ورودها فى الكتاب

١٣ ـ انور عبد المولى (١٩٢٠ ـ ١٩٦٦) نحات ـ عمل رئيسا لقسم النحت بإدارة التفرغ بوزارة الثقافة.

١٤ ـ عبد القادر رزق (١٩١٢ ـ ١٩٧٨) نحات ـ كان أستاذا للنحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة. تولى رئاسة الإدارة العامة للفنون الجميلة حتى سن التقاعد.

١٥ ـ احمد عثمان (١٩٠٨ ـ ١٩٧٢) نحات ـ أسس كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ١٩٥٧ وتولى منصب العميد لها حتى سن التقاعد.

١٦ ـ منصور فرج (١٩٠٩) كان أستاذا للنحت بكلية الفنون التطبيقية، وتولى رئاسة قسم النحت بها حتى سن التقاعد ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

١٧ ـ الحسين فوزى (١٩٠٥) مصور وحفار ـ أسس قسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٣٧، تولى رئاسته حتى سن التقاعد ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

١٨ ـ حسين بيكار (١٩١٣) مصور ـ كان أستاذا ورئيسا لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة حتى استقال عام ١٩٥٨ ليتفرغ للعمل بالصحافة والنقد الأدبى ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

١٩ ـ صلاح طاهر (١٩١١) مصور ـ شغل عدة مناصب منها: أستاذ بكلية الفنون الجميلة، ومدير مرسم الأقصر، ومدير دار الأوبرا، ومدير متحف الفن الحديث، ومقرر لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة، ومستشار فنى بجريدة الأهرام حتى الآن ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

٢٠ ـ رمسيس يونان (١٩١٣ ـ ١٩٦٦) رسام وناقد فنى ـ شارك فى تأسيس جماعة الفن والحرية ١٩٣٩ ـ رأس تحرير مجلة التطور والمجلة الجديدة ١٩٤٢ ـ ١٩٤٤، نشر مقالاته بجريدة الأهرام.

٢١ ـ كامل التلمسانى (١٩٢٥ ـ ١٩٧٢) رسام وناقد فنى ومخرج مسرحى.

٢٢ ـ سيف وانلى (١٩٠٦ ـ ١٩٧٩)، أدهم وانلى (١٩٠٨ ـ ١٩٥٩) حصل سيف على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

٢٣ ـ يوسف العفيفى (١٩٠٢ ـ ١٩٧٠) كان أستاذا بالمعهد العالى للتربية الفنية ورائدا الجماعة الفن الحديث منذ عام ١٩٤٦.

٢٤ ـ سعد الخادم (١٩١٣ ـ ١٩٨٧) مصور وأستاذ بكلية التربية الفنية ورائد فى الفنون الشعبية.

٢٥ ـ محمد راتب صديق (١٩١٧ ـ ١٩٩٤) رسام متفرغ ـ كان رئيسا لجماعة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب منذ ١٩٦٤ حتى وفاته.

٢٦ ـ حامد سعيد (١٩٠٨) رسام ومفكر ـ أسس مركز الفن والحياة، وتولى منصب مدير عام التفرغ بوزارة الثقافة ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

٢٧ ـ حبيب جورجى (١٩٦٥ ـ ١٩٩٢) مصور ـ أسس جماعة الرعاية الفنية عام ١٩٣٧ كما أسس مرسم الفنانين القطريين.

٢٨ ـ « غاية الرسام العصرى » تأليف رمسيس يونان ـ صدر ١٩٣٩ .

٢٩ ـ جورج حنين شاعر وكاتب ـ أحد مؤسسى جماعة الفن والحرية ١٩٣٩ .

٣٠ ـ فؤاد كامل (١٩١٩ ـ ١٩٧٣) مصور ـ أحد مؤسسى جماعة الفن والحرية، انتخب رئيساً لجمعية أتيليه القاهرة.

٣١ ـ نشرة معرض جماعة الفن والحرية ١٩٤١ ـ انظر كتاب « فجر التصوير المصرى الحديث» لعز الدين نجيب ـ مطبوعات دار المستقبل العربى ١٩٨٥ ص ٨١.

٣٢ ـ مجلة التطور ـ أصدرها الشاعر جورج حنين ١٩٤٠ .

٣٣ ـ المجلة الجديدة ـ أسسها ورأس تحريرها الكاتب الكبير سلامة موسى، ورأس رمسيس يونان تحريرها بين ١٩٤٢ ـ ١٩٤٤ .

٣٤ ـ مقدمه نشرة معرض جماعة الفن المعاصر ١٩٤٨ بقلم حسين يوسف أمين.

٣٥ ـ عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ ـ ١٩٦٦) مصور ـ عمل بالتدريس بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

٣٦ ـ حامد ندا (١٩٢٤ ـ ١٩٩٠) كان رئيسا لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة، ومؤسس شعبة فن الجداريات.

٣٧ ـ ماهر رائف (١٩٢٦) أستاذ ورئيس قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية منذ تأسيسها ١٩٥٧ .

٣٨ ـ هاجر سمير رافع واغلب رفاق الجماعة إلى الخارج وانقطعت اخبارهم عن الحركة الفنيه بمصر منذ الخمسينات .

٣٩ ـ كتاب « عبد الهادى الجزار »ـ صبحى الشارونى ـ الهيئة العامة للكتاب ص٩ .

٤٠ ـ المرجع السابق ص١٣ .

٤١ ـ كتاب « عبد الهادى الجزار» من مطبوعات البعثة الفرنسية للأبحاث بالتعاون مع مجموعة بنوك مصرية ١٩٩٠ ص٣٢.

٤٢ ـ يوسف سيدة (١٩٢٠ ـ ١٩٩٤) مصور ـ شغل منصب أستاذ ورئيس قسم الرسم والتصوير بكلية التربية الفنية.

٤٣ ـ زينب عبد الحميد(١٩١٩) مصورة ـ عملت أستاذة بكلية التربية الفنية.

٤٤ ـ صلاح يسرى (١٩٢٣) (لا تتوفر عنه معلومات منذ الخمسينات).

٤٥ ـ جمال السجينى (١٩١٧ ـ ١٩٧٧) نحات ـ أستاذ ورئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ثم الإسكندرية.

٤٦ ـ وليم اسحق (١٩٢٤) مصور ـ اعتقل فى معتقل الواحات السياسى منذ ١٩٥٩ ـ ١٩٦٤ وهاجر إلى الخارج فى الثمانينات.

٤٧ ـ داود عزيز (١٩٢٢) مصور ـ اعتقل فى معتقل الواحات السياسى منذ ١٩٥٩ ـ ١٩٦٤ عمل بوزارة التموين حتى ١٩٨٢ ـ ومشرفا فنيا بمجلة المنار حتى ١٩٩٠.

٤٨ ـ جاذبيه سرى (١٩٢٥) مصورة ـ عملت أستاذة بكلية التربية الفنية وتفرغت للفن منذ الثمانينات.

٤٩ ـ محمد حامد عويس (١٩١٩) مصور ـ عمل عميداً لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية حتى تقاعد ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

٥٠ ـ حامد عبد الله (١٩١٧ ـ ١٩٨٥) مصور ـ فنان حر، هاجر إلى أوروبا منذ ١٩٥٨ وعاد إليها فى ١٩٨١.

٥١ ـ تحيه حليم (١٩١٩) مصورة ـ فنانة حرة ـ حصلت على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

٥٢ ـ انجى أفلاطون (١٩٢٤ ـ ١٩٨٩) مصورة ـ فنانة حرة ـ شاركت بدور سياسى فى قضايا الحرية ـ اعتقلت بسجن القناطر الخيرية بين ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ وانتخبت وكيلة لرئيس جمعية أتيليه القاهرة حتى وفاتها.

٥٣ ـ صفيه حلمى حسين (١٩٢٣) رسامة وخزافة ـ شاركت النحات هجرس فى تأسيس مرسم حلوان للخزف ـ متفرغة حاليا بمرسمها بوكالة الغورى.

٥٤ ـ عبد السلام الشريف (١٩١١ ـ ١٩٩٦) خريج مدرسة الفنون الجميلة العليا قسم الزخرفه ١٩٣ ـ رائد فن الإخراج الصحفى بمصر ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون.

٥٥ ـ حسنى البنانى (١٩١٢ ـ ١٩٨٩) مصور ـ أستاذ ورئيس قسم التصوير السابق بكلية الفنون الجميلة (سابقا).

٥٦ ـ عبد العزيز درويش (١٩١٨ ـ ١٩٨١) مصور ـ أستاذ ورئيس قسم التصوير السابق بكلية الفنون الجميلة (سابقا).

٥٧ ـ أمين صبح (١٩٠٦ ـ ١٩٨٧) مصور ـ أستاذ ورئيس قسم التصوير السابق بكلية الفنون الجميلة فى السبعينات.

٥٨ ـ فتحى محمود (١٩١٨) توفى فى السبعينات، نحات ـ له عديد من التماثيل الميدانية والجداريات بالقاهرة والإسكندرية.

٥٩ ـ أحمد أمين عاصم (١٩١٨ ـ ١٩٩٢) نحات ـ أستاذ ورئيس قسم النحت السابق بكلية الفنون الجملية بالقاهرة (سابقا).

٦٠ ـ كامل مصطفى (١٩٢٧ ـ ١٩٨٢) أستاذ التصوير وعميد كلية الفنون الجميلة السابق بالإسكندرية (سابقا).

٦١ ـ شفيق رزق (١٩٠٥ ـ ١٩٨٩) أستاذ التصوير وعميد كلية التربية الفنيه السابق بالقاهرة.

٦٢ ـ محمد صدقى الجباخنجى (١٩١٠ ـ ١٩٩٣) مصور ـ أستاذ تاريخ الفن السابق بكليات القاهرة والاسكندرية.

٦٣ ـ صبرى راغب (١٩٢٠) مصور متفرغ.

٦٤ ـ كامل جاويش (١٩١٩ ـ ١٩٩٤) نحات متفرغ.

٦٥ ـ عبد الحميد حمدى (١٩١٧ ـ ١٩٧٨) نحات ـ ورئيس الهيئة العامة للفنون السابق.

٦٦ ـ عبد القادر مختار (١٩٢١) نحات ـ مدير عام المتاحف الفنيه السابق ووكيل نقابة الفنانين التشكيليين.

٦٧ ـ محمود مرسى (١٩١٣) نحات ـ ولد وعاش وأنتج أعماله بالإسكندرية حتى الآن.

٦٨ ـ عبد البديع عبد الحى (١٩١٣) نحات ، فنان متفرغ.

٦٩ ـ محى الدين طاهر (١٩٢٨ ـ ١٩٩٤) نحات ، فنان متفرغ.

٧٠ ـ سيد عبد الرسول (١٩١٧ ـ ١٩٩٥) مصور ـ كان أستاذاً ورئيس قسم التصوير والزخرفة بمعهد ليونارد دافنش.

٧١ ـ عباس شهدى (١٩١٨) مصور ـ عميد كلية الفنون الجميلة السابق بالقاهرة واول نقيب منتخب لنقابة الفنانين التشكيليين.

٧٢ ـ رفعت أحمد صالح (١٩٣١) مصور متفرغ.

٧٣ ـ محمد حسنين على (١٩٢٢ ـ ١٩٨٧) مصور ـ كان موجهاً للتربية الفنية بالتعليم الثانوى، فنان حر.

٧٤ ـ جمال محمود (١٩٢٤ ـ ١٩) مصور، فنان حر.

٧٥ ـ أحمد الرشيدى (١٩٣١) مصور، فنان حر.

٧٦ ـ كمال يكنور (١٩٢٥) مصور، فنان حر.

٧٧ ـ على دسوقى (١٩٣٧) مصور، فنان حر.

٧٨ ـ مرجريت نخله (١٩٠٨ ـ ١٩٧٧) مصورة ـ عملت أستاذة بكلية التربية الفنية بالقاهرة.

٧٩ ـ عفت ناجى (١٩١٢ ـ ١٩٩٤) مصورة ـ تحول منزلها ومنزل زوجها سعد الخادم إلى متحف بحى الزيتون.

٨٠ ـ محمد عزت مصطفى (١٩٠٧ ـ ١٩٦٩) مصور ومؤرخ فنى ومدير ادارة الفنون الجميلة بوزارة الثقافة فى بدايتها.

٨١ ـ على الديب (١٩٠٩) مصور ـ خريج مدرسة الفنون الجميلة العليا ومدير إدارة الفنون الجميلة بوزارة الثقافة فى الستينات.

٨٢ ـ مصطفى نجيب (١٩١٣ ـ ١٩٩٠) نحات ـ رئيس قسم النحت بالتليفزيون منذ تأسيسه.

٨٣ ـ سعيد الصدر (١٩٠٩ ـ ١٩٨٦) نحات وخزاف ـ عميد كلية الفنون التطبيقية سابقاً.

٨٤ ـ حسن حشمت (١٩٢٠) نحات وخزاف وأستاذ للنحت بالفنون التطبيقية.

٨٥ ـ حسن سليمان (١٩٢٨) مصور ـ عمل مشرفاً فنياً بقصور الثقافة حتى سن التقاعد.

٨٦ ـ منير كنعان (١٩١٩) مصور ـ عمل رساماً بصحف ومجلات (دار الهلال ـ أخبار اليوم).

٨٧ ـ حسن فؤاد (١٩٢٦ ـ ١٩٨٥) مصور وكاتب ورئيس تحرير مجلة صباح الخير.

٨٨ ـ عبد الغنى أبو العينين (١٩٢٩) مصور ومزخرف ومصمم أزياء ومدير إخراج صحفى.

٨٩ ـ عبد المنعم القصاص (١٩٢٤ ـ ١٩٩٥) مصور ورسام صحفى (جريدة الأهرام).

٩٠ ـ عبد الوهاب الجريتلى مصور ومناضل سياسى ـ توفى غرقا فور خروجه من معتقل الواحات ١٩٦٣ فى أثناء رحلة فنية ليرسم السد العالى.

٩١ ـ حسن العجاتى نحات ـ أستاذ بكلية الفنون التطبيقية سابقا، توفى فى السبعينات.

٩٢ ـ عايده شحاتة نحاتة من أصل لبنانى / زوجة الفنان راتب صديق (توفيت فى الثمانينات).

٩٣ ـ محمد مصطفى (١٩٢٤ ـ ١٩٩٠) نحات مدير عام الفنون الجميلة ـ اوائل الثمانينات.

٩٤ ـ محمد هجرس (١٩٢٤) نحات ـ أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية سابقا.

٩٥ ـ حسن صادق (١٩٢٤) نحات ـ أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

٩٦ ـ آدم حنين (١٩٢٦) نحات ومصور ـ أقام فى باريس منذ أوائل السبعينات لمدة ٢٠ عاما.

٩٧ ـ عمر النجدى (١٩٣١) نحات ومصور ـ أستاذ بكلية الفنون التطبيقية.

٩٨ ـ صالح رضا (١٩٣٢) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون التطبيقية.

٩٩ ـ أحمد عبد الوهاب (١٩٣٢) نحات أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.

١٠٠ ـ صبحى جرجس (١٩٢٩) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٠١ ـ فاروق إبراهيم (١٩٣٧) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة وعميدها سابقاً، ونقيب التشكيليين السابق.

١٠٢ ـ عبد الهادى الوشاحى (١٩٣٦) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٠٣ ـ مأمون الشيخ (١٩٣٩) نحات ـ أستاذ وعميد كلية الفنون الجميلة بالمنيا.

١٠٤ ـ عبد الحميد الدواخلى (١٩٤٠ ـ ١٩٩٠) نحات ـ أستاذ بكلية التربية الفنية بالقاهرة.

١٠٥ ـ أحمد السطوحى (١٩٤٢) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.

١٠٦ ـ عبد المجيد الفقى (١٩٤٥) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٠٧ ـ سمير الجنزورى (١٩٤٧ ـ ١٩٨٩) نحات حر.

١٠٨ ـ إبراهيم التايب (١٩٢٩ ـ ١٩٨٧) نحات حر.

١٠٩ ـ محمد رزق (١٩٣٧) نحات ـ عمل مستشاراً فنيا بشركة سيجال، متفرغ حاليا.

١١٠ ـ صبرى ناشد (١٩٣٨) نحات ـ عمل مدرساً لوزارة التعليم ـ ثم مديرا للمتاحف بالمركز القومى للفنون التشكيلية ـ ثم مديرا عاما للخدمات الفنية للمتاحف والمعارض.

١١١ ـ محمد سيد توفيق (١٩٤١) نحات ـ منتدب من وزارة التعليم إلى المركز القومى للفنون التشكيلية ـ مديرا لمتحف راتب صديق.

١١٢ ـ عبد المنعم الحيوان (١٩٤٢) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١١٣ ـ حسن عثمان (١٩٢٩) نحات وخزاف وناقد فنى بجريدة الجمهورية.

١١٤ ـ يوسف فر نسيس (١٩٣٤) مصور ورسام صحفى ومخرج سينمائى.

١١٥ ـ ناجى كامل (١٩٣٤) نحات ـ ورسام كاريكاتير بجريدة الأهرام.

١١٦ ـ نبيل تاج (١٩٣٩) مصور ـ ورسام صحفى بمجلة الأهرام الاقتصادى.

١١٧ ـ عبد الغفار شديد (١٩٣٨) مصور وأستاذ تاريخ الفن بأكاديمية ميونيخ بألمانيا، وحاليا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١١٨ ـ ملك أسعد (١٩٣٨) مصورة ـ تعمل بالثقافة الجماهيرية ـ حصلت على الدكتوراة فى التصوير الخزفى.

١١٩ ـ د . ثروت عكاشة (١٩٢١) مؤرخ فنى ـ جائزة الدولة التقديرية فى الفنون ١٩٨٩ ـ وزير الثقافة فى الستينات.

١٢٠ ـ مصطفى الأرناؤوطى (١٩٢٠) مصور ـ أستاذ بكلية التربية الفنية سابقاً.

١٢١ ـ أبو خليل لطفى (١٩٢٠ ـ ١٩٩٣) مصور ـ أستاذ بكلية التربية الفنية سابقاً.

١٢٢ ـ سعيد العدوى (١٩٣٨ ـ ١٩٧٣) عمل حتى رحيله مدرسا بكلية فنون الاسكندرية، وأستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.

١٢٣ ـ مصطفى عبد المعطى (١٩٣٨) مصور ـ مدير المركز القومى للفنون التشكيلية سابقا ورئيسا لأكاديمية الفنون المصرية بروما سابقا.

١٢٤ ـ محمود عبد الله (١٩٣٦) ـ حفار ومصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.

١٢٥ ـ زهران سلامة (١٩٣٩) مصور ـ مدير إدارة المراسم الفنية بالمركز القومى للفنون التشكيلية.

١٢٦ ـ خميس شحاته (١٩١٨ ـ ١٩٩٦) مصور ـ مدير مركز بيت السنارى بالإدارة العامة للفنون الجميلة سابقاً.

١٢٧ ـ إحسان خليل (١٩٢٤) مصورة ـ مدير عام بالمركز القومى للفنون التشكيلية سابقاً.

١٢٨ ـ محمود عفيفى (١٩٢٠ ـ ١٩٨٢) مصور ـ مدير عام وكالة الغورى بالمركز القومى للفنون التشكيلية سابقاً.

١٢٩ ـ محمود كمال عبيد (١٩١٨) نحات وخزاف ـ أستاذ بكلية التربية النوعية بالدقى.

١٣٠ ـ محمود النبوى الشال (١٩١٨) أستاذ بكلية التربية الفنية بالقاهرة ـ قسم زخرفة.

١٣١ ـ عبدالوهاب مرسى (١٩٢٩) مصور ـ عمل مديرا للمتاحف بالمركز القومى للفنون التشكيلية حتى سن التقاعد.

١٣٢ـ أحمد نبيل سليمان (١٩٤٢) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٣٣ـ صبرى منصور (١٩٤٢) مصور ـ عميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة سابقاً.

١٣٤ ـ مصطفى الفقى (١٩٣٧) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٣٥ ـ محمد قنديل (١٩ ـ ١٩) مصور ـ وكان صحفيا بدار الهلال.

١٣٦ ـ جماعة الفنانين الخمسة :

ـ فرغلى عبد الحفيظ (١٩٤١) مصور ـ وعميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقاً.

ـ عبد الحميد الدواخلى (١٩٤٠ ـ ١٩٩٤) مصور ،نحات وأستاذ بكلية التربية الفنية والتربية النوعية قبل رحيله.

ـ رضا زاهر مصور متفرغ.

ـ على نبيل وهبه (١٩٣٧) مصور مدير متحف الفن الحديث بالقاهرة سابقاً ـ متفرغ حالياً.

ـ نبيل الحسينى (١٩٣٩) مصور.

١٣٧ ـ أحمد نوار (١٩٤٥) مصور وحفار ـ ورئيس المركز القومى للفنون التشكيلية وعميد كلية الفنون الجميلة بالمنيا سابقا .

١٣٨ ـ محمود بقشيش (١٩٣٨) مصور ـ وناقد فنى ـ فنان متفرغ.

١٣٩ ـ محمود البسيونى (١٩٢٠ ـ ١٩٩٣) مصور وعميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقاً.

١٤٠ ـ كمال أمين (١٩٢٣ ـ ١٩٨٠) حفار ـ أستاذ ورئيس قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٤١ ـ ممدوح عمار (١٩٢٨) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٤٢ ـ رمزى مصطفى (١٩٢٦) مصور وخزاف ونحات ـ أستاذ الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

١٤٣ ـ كمال خليفه (١٩٢٦ ـ ١٩٦٨) مصور ونحات ـ كان فنانا متفرغا.

١٤٤ ـ فاطمه عرارجى (١٩٣١) مصورة ـ أستاذة بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية.

١٤٥ ـ جورج البهجورى (١٩٣٢) مصور ـ ورسام كاريكاتير فى الصحافة ـ يعيش بين القاهرة وباريس متفرغا للفن منذ ١٩٧٥ .

١٤٦ ـ هبة عنايت (١٩٣١) مصورة ورسامة صحفية ومديرة تحرير صباح الخير سابقاً والمستشار الفنى لدار روز اليوسف.

١٤٧ ـ سامى على حسن (١٩٢٧ ـ ١٩٨٨) مصور ـ خريج كلية الهندسة ـ مهندس إلكترونات.

١٤٨ ـ غالب خاطر (١٩٢٢) مصور ـ خريج كلية الفنون الجميلة عمل بالتدريس وأقام العديد من المعارض.

١٤٩ ـ بخيت فراج (١٩٣٩) مصور ـ خريج كليه الفنون الجميلة ـ مدرس بكلية التربية بأسيوط.

١٥٠ ـ زكريا الزينى (١٩٣٢ ـ ١٩٩٣) مصور وأستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٥١ ـ عبدالرحمن النشار (١٩٣٢) مصور ـ أستاذ متفرغ بكلية التربية الفنية بالقاهرة.

١٥٢ ـ شعبان مشعل (١٩٣٢) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٥٣ ـ زينب السجينى (١٩٣٠) مصورة ـ أستاذة بكلية التربية الفنية بالقاهرة.

١٥٤ ـ سعيد حداية (١٩٣٧) حفار ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية.

١٥٥ ـ سعد عبد الوهاب نحات ـ عمل رساما ومخرجا صحفيا بهيئة الكتاب وعدد من المجلات توفى آخر الثمانينات.

١٥٦ ـ إيهاب شاكر (١٩٣٣) مصور ورسام بدار روز اليوسف وفنان رسوم متحركة ومستشار فنى لدار الهلال.

١٥٧ ـ حلمى التونى (١٩٣٤) مصور ورسام لأغلفة الكتب ومستشار فنى لدار الهلال يواظب على إقامة المعارض الفردية منذ أواخر الثمانينات.

١٥٨ ـ سوسن عامر (١٩٣٣) فنانة متفرغة.

١٥٩ ـ عبدالوهاب مرسى (انظر رقم ١٣١).

١٦٠ ـ إسماعيل طه مصور ـ أستاذ الديكور وعميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (سابقا).

١٦١ ـ عطية حسين (١٩٣٨) مصور ـ أستاذ الديكور وعميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (حاليا).

١٦٢ ـ وفيق المنذر (١٩٣٦) مدير عام بقطاع الفنون الشعبية بوزارة الثقافة.

١٦٣ ـ مصطفى الرزاز (١٩٤٢) مصور وعميد كلية التربية النوعية بالدقى.

١٦٤ ـ عصمت داوستاشى (١٩٤٣) مصور ونحات ـ مدير متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية سابقاً ـ فنان متفرغ حالياً.

١٦٥ ـ مكرم حنين (١٩٣٩) مصور ـ وناقد فنى بجريدة الأهرام.

١٦٦ ـ سيد سعد الدين (١٩٤٤) مصور ـ وأستاذ بمعهد ليوناردو دافنشى سابقاً.

١٦٧ ـ عادل ثابت (١٩٤٣) مصور ورسام صحفى بدار الهلال (مجلة الكواكب).

١٦٨ ـ على حبيش (١٩٤٨) نحات ـ وأستاذ مساعد بكلية التربية النوعية.

١٦٩ ـ سامح البنانى (١٩٤٥) مصور ـ أستاذ مساعب بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٧٠ ـ صلاح عبد الكريم (١٩٢٥ ـ ١٩٨٨) نحات ومصمم ديكور ـ عميد كلية الفنون الجميلة سابقا ونقيب التشكيليين الأسبق.

١٧١ ـ عبد الله جوهر (١٩١٦) حفار ـ عميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة سابقا.

١٧٢ ـ مصطفى أحمد (١٩٣٠) مصور ـ اشتغل بتدريس الفن والتوجيه الفنى سابقاً.
١٧٣ ـ فاروق شحاتة (١٩٣٨) حفار ـ أستاذ بفنون الإسكندرية ومستشار مصر الثقافى بالنمسا سابقاً.
١٧٤ ـ ثروت البحر (١٩٤٤) مصور ـ المدير الفنى لمعهد جوته بالاسكندرية سابقا.
١٧٥ ـ محمد رياض سعيد (١٩٣٧) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
١٧٦ ـ عادل المصرى (١٩٣٧) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية.
١٧٧ ـ محمد القبانى (١٩٢٦) مصور ـ أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية.
١٧٨ ـ فاروق وهبه (١٩٤٢) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية.
١٧٩ ـ أحمد السطوحى (١٩٤٢) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ونقيب التشكيليين بالإسكندرية حالياً.
١٨٠ ـ عونى هيكل (١٩٣٦) نحات حر.
١٨١ ـ محمد شاكر (١٩٤٧) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية.
١٨٢ ـ سمير تادرس (١٩٣٥) مصور ـ موجه التربية الفنية بوزارة التعليم سابقاً.
١٨٣ ـ رباب نمر (١٩٣٨) مصورة ـ مدير عام الفنون التشكيلية بقصور الثقافة.
١٨٤ ـ يسرى حسن (١٩٥٠) مصور متفرغ.
١٨٥ ـ عدلى رزق الله (١٩٣٩) مصور متفرغ.
١٨٦ ـ حازم فتح الله (١٩٤٤) حفار ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
١٨٧ ـ فتحى أحمد (١٩٣٩) حفار ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالمنيا.
١٨٨ ـ حمدى جبر (١٩٣٩) نحات ـ أستاذ بكلية بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
١٨٩ ـ الغول أحمد (١٩٣٣) نحات ـ أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
١٩٠ ـ محمد رزق (١٩٣٧) نحات حر ـ متفرغ للفن.
١٩١ ـ أحمد شيحا (١٩٤٥) مصور حر ـ متفرغ للفن.
١٩٢ ـ سعد كامل (١٩٢٥) مصور وحفار ـ متفرغ.
١٩٣ ـ مريم عبد العليم (١٩٣٤) حفاره ـ أستاذه بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية حصلت على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون.
١٩٤ ـ كمال السراج (١٩٣٤) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ورئيس جامعة حلوان سابقاً.
١٩٥ ـ سامى رافع (١٩٣١) مصور ومصمم زخرفى بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
١٩٦ ـ فاروق حسنى (١٩٤٢) مصور ـ وزير الثقافة منذ عام ١٩٨٧ حتى الآن.
١٩٧ ـ حسين الجبالى (١٩٣٤) حفار ـ نقيب التشكيليين ـ أستاذ ورئيس قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
١٩٨ ـ أحمد فؤاد سليم (١٩٣٦) مصور ـ ومدير مجمع الفنون بالزمالك.

١٩٩ ـ أحمد عزامى (١٩٤٠) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
٢٠٠ ـ نعيمه الشيشينى (١٩٣٠) مصورة ـ أستاذة بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
٢٠١ ـ حامد الشيخ (١٩٤٣ ـ ١٩٩٢) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
٢٠٢ ـ حسن عبد الفتاح (١٩٤٢) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
٢٠٣ ـ محمد رزق (١٩٣٩) مصور ـ مدير مركز الجزيرة للفنون بالزمالك.
٢٠٤ ـ طارق زبادى (١٩٤٥) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
٢٠٥ ـ محمود عبد العاطى (١٩٥٠) مصور ـ أستاذ مساعد بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
٢٠٦ ـ رأفت صبرى (١٩٤٤) مصور ـ خريج كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ١٩٦٦.
٢٠٧ ـ محمد عثمان (١٩٤٠) نحات ـ إستاذ بكلية التربية النوعية بأشمون.
٢٠٨ ـ محمود شكرى (١٩٤٧) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون التطبيقية، والعميد السابق لها.
٢٠٩ ـ محمد عبد الحميد (١٩٤٢) نحات ـ مدير عام بالمتحف الزراعى.
٢١٠ ـ فاروق بسيونى (١٩٥١) مصور ـ مدرس بكلبية الفنون الجميلة بالقاهرة.
٢١١ ـ شاكر المعداوى (١٩٤٤) مصور ـ يعمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة.
٢١٢ ـ حسن غنيم (١٩٤٨) مصور ـ مدير متحف ناجى، بالمركز القومى للفنون التشكيلية.
٢١٣ ـ عبد المنعم معوض (١٩٤٧) مصور ومصمم زخرفى ـ أستاذ بكلية الفنون التطبيقية.
٢١٤ ـ سيد محمد سيد (١٩٣١) مصور متفرغ.
٢١٥ ـ عبد الفتاح البدرى (١٩٤٩) مصور متفرغ ـ خريج معهد ليوناردو دافنشى.
٢١٦ ـ صلاح عنانى (١٩٥٥) مصور ـ عضو هيئة التدريس بكلية التربية الفنية بالقاهرة، مدير مركز الغورى للتراث.
٢١٧ ـ عبد المنعم زكى (١٩٤٣) مصور ـ يعمل مديرا للقسم الفنى بشركة الأزياء الحديثة سابقاً، وعضو مجلس نقابة الفنانين التشكيليين.
٢١٨ ـ عطية مصطفى (١٩٣٥) مصورة ـ عضو فنى بإدارة المراسم سابقاً.
٢١٩ ـ بدوى سعفان (١٩٣٤) عمل بتدريس الفن والتوجيه الفنى بالدقهلية ـ نقيب التشكيليين بالدقهلية حاليا.
٢٢٠ ـ وجدى حبشى (١٩٤٠) مصور ـ يعمل بالمركز القومى للفنون التشكيلية ـ ناقد فنى بجريدة وطنى.
٢٢١ ـ محمد إسماعيل (١٩٣٦ ـ ١٩٩٢) مصور ـ درس الطب البيطرى وعمل سنوات فى اليابان وتفرغ للفن فى سنواته الأخيرة.
٢٢٢ـ عبد السلام عيد (١٩٤٣) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
٢٢٣ ـ عبد الوهاب عبد المحسن (١٩٥٢) حفار ـ فنان متفرغ مقيم فى كفر الشيخ.

٢٢٤ ـ جميل شفيق (١٩٣٨ عمل بالرسم الصحفى بمؤسسة التعاون ـ متفرغ للفن حالياً.
٢٢٥ ـ محمود أبو العزم (١٩٤٧) أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
٢٢٦ ـ حمدى عبدالله (١٩٤٤) مصور ـ أستاذ بكلية التربية الفنية بالقاهرة.
٢٢٧ ـ وسام فهمى (١٩٣٩) مصورة ـ فنانة متفرغة.
٢٢٨ ـ سعد زغلول (١٩٥٤) مصور ـ فنان متفرغ مقيم فى أسيوط.
٢٢٩ ـ إيفلين عشم الله (١٩٤٨) فنانة متفرغة.
٢٣٠ ـ هدى خالد (١٩٤٤) مصور ـ تعمل بإدارة المراسم ـ بالمركز القومى للفنون التشكيلية.
٢٣١ ـ نازلى مدكور (١٩٤٩) مصورة ـ خبيرة اقتصادية بجامعة الدول العربية.
٢٣٢ ـ محمد الطحان (١٩٤٦) مصور ـ مشف على إدارة المعارض الدولية والبيناليان.
٢٣٣ ـ محمد عفيفى (١٩٥٣) طرق على النحاس ـ فنان متفرغ.
٢٣٤ ـ رضا عبدالسلام (١٩٥٤) مصور ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
٢٣٥ ـ أبو بكر النواوى (١٩٤٩) مصور ـ عضو هيئة التدريس بكلية الفنون التطبيقية.
٢٣٦ ـ محسن حمزة (١٩٥٠) مصور ـ مدرس بكلية الفنون الجميلة ـ القاهرة.
٢٣٧ ـ محمد عبله (١٩٥٣) مصور ـ فنان متفرغ.
٢٣٨ ـ محسن شعلان (١٩٥١) مصور ـ المشرف العام على الإعلام بالمركز القومى للفنون التشكيلية.
٢٣٩ ـ سعيد أبوريه (١٩٥٦) مصور ـ مدرس بقسم المجالات الفنية ـ كلية التربية الفنية بالقاهرة.
٢٤٠ ـ سلمى عبدالعزيز (١٩٥٢) أستاذ مساعد بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
١٤١ ـ سامح الميرغنى (١٩٤٨) مصور ـ عضو فنى ببنك المعلومات، المركز القومى للفنون التشكيلية.
٢٤٢ ـ سوسن أبو النجا (١٩٥٥) أمينة بمتحف مختار ـ متفرغة للفن حالياً.
٢٤٣ ـ عادل السيوى (١٩٥٢) درس الطب ـ ثم تفرغ للفن.
٢٤٤ ـ السيد القماش (١٩٥١) مصور وحفار ـ عضو هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بالمنيا.
٢٤٥ ـ حمدى أبو المعاطى (١٩٥٨) مصور وحفار ـ عضو هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
٢٤٦ ـ يحيى رمضان (١٩٦١) مصور ـ يعمل بالتدريس بفنون جميلة ـ المنيا.
٢٤٧ ـ محمد فتحى أبو النجا (١٩٦٠) مصور ـ فنان متفرغ يعيش بالإسكندرية.
٢٤٨ ـ بكرى محمد بكرى (١٩٤٨) مصور ـ عضو هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
٢٤٩ ـ محمد الناصر (١٩٥٧) مصور ـ يعمل رساماً بمجلة نصف الدنيا ـ جريدة الأهرام.
٢٥٠ ـ فتحى عفيفى (١٩٥٠) مصور ـ يعمل بالمصانع الحربية، حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة عدة سنوات.
٢٥١ ـ خالد حافظ (١٩٦٥) درس الطب ـ ثم تفرغ للفن.

٢٥٢ ـ صلاح المليجى (١٩٥٧) مدرس الجرافيك بفنون جميلة القاهرة.

٢٥٣ ـ محمد جلال عبدالرازق (١٩٤٩) حفار ـ أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة ـ القاهرة ـ قسم الحفر.

٢٥٤ ـ محمد خاطر (١٩٥٥) حفار ـ عضو هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بالمنيا.

٢٥٥ ـ أحمد عمر أحمد (١٩٦٠) حفار.

٢٥٦ ـ أحمد عبد العزيز (١٩٥٠) نحات ـ أستاذ مساعد للنحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

٢٥٧ ـ محمد إسماعيل جاهين (١٩٤٨) نحات ـ أستاذ مساعد النحت بكلية الفنون الجميلة بالمنيا.

٢٥٨ ـ أحمد جاد (١٩٤٦) نحات ـ أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

٢٥٩ ـ محمد العلاوى (١٩٤٧) نحات ـ أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

٢٦٠ ـ السيد عبده سليم (١٩٥٢) نحات مشرف فنى بقصر الثقافة بكفر الشيخ ـ متفرغ للفن حاليا.

٢٦١ ـ محمد أبو القاسم (١٩٤٩) نحات ـ أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

٢٦٢ ـ طارق الكومى (١٩٦٢) نحات متفرغ.

٢٦٣ ـ شريف عبد البديع (١٩٥٧) نحات ـ فنان حر ويقيم فى باريس حاليا.

٢٦٤ ـ عبد المحسن الطوخى (١٩٤٠) نحات ـ يعمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

٢٦٥ ـ هشام نوار (١٩٦٧) نحات ومصور ـ متفرغ حاليا.

٢٦٦ ـ إسحق دنيال (١٩٥٢) نحات ـ يعمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

٢٦٧ ـ جمال عبدالناصر أبو اليزيد (١٩٥٧) نحات ـ يعمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة ـ متفرغ حاليا.

٢٦٨ ـ جمال حنفى (١٩٣٢) أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.

٢٦٩ ـ نبيل درويش (١٩٣٦) أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.

٢٧٠ ـ محمد الشعراوى (١٩١٦) خزاف متفرغ ـ عمل بوزارة الثقافة فى مصر واليمن الديمقراطية فى مجال الفنون التشكيلية.

١٧١ ـ جمال عبود (١٩٤٢) أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.

٢٧٢ ـ زينب سالم (١٩٤٥) أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.

٢٧٣ ـ سمير الجندى (١٩٤٣) خزاف متفرغ.

٢٧٤ ـ محمد مندور (١٩٥٠) خزاف متفرغ.

٢٧٥ ـ زينات عبد الجواد أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية.

٢٧٦ ـ حسن عثمان (١٩٢٩) خزاف وناقد فني بجريدة الجمهورية.

٢٧٧ ـ عرفت السويفى (١٩٥١) خزافة ـ مدرسة بكلية التربية الفنية.

● تم جمع المادة الوثائقية بالتعاون مع المركز القومى للفنون التشكيلية.

محتويات

مقدمة ٣

الفصل الأول

ـ بزوغ الحركة الفنية .. والتغيير الاجتماعى

ـ بين رفض الفن الدخيل وقبوله ٦

الفصل الثانى

ـ الفنان والمشروع الثانى للنهضة (بين ناجى ومختار) ١١

الفصل الثالث

معزوفة جيل الرواد ١٧

الفصل الرابع

ـ مفارقة جيل الوسط ٣١

الفصل الخامس

جماعات التمرد .. والمجتمع

١ ـ «الفن والحرية» وحصاد الاغتراب ٤١

٢ ـ «الفن المعاصر» ورحلة فى الأعماق السفلية ٤٥

٣ ـ «الفن الحديث» نحو مجتمع جديد ٥١

الفصل السادس

تنويعات على وتر المجتمع ٦١

١ ـ فنانون متمردون ٦٢

٢ ـ قنوات مفتوحة على الجماهير ٦٥
٣ ـ فن الهواء الطلق ٦٨
٤ ـ أكاديميون ـ انطباعيون ٧٠
٥ ـ فنانو البيئة والتراث ٧١
٦ ـ الفنانات والمجتمع ٧٣

الفصل السابع

الفن .. والمشروع الثانى للنهضة

١ ـ الخمسينات . . سنوات الانتقال ٨٥
٢ ـ الستينات . . شمس الضحى ٨٨
٣ ـ فى دفء التلاحم الاجتماعى ٩٠
٤ ـ وجه آخر للضحى ٩٥
٥ ـ ملحمة السد العالى ٩٨
٦ ـ الفن فى مواجهة الانكسار القومى ١٠١
٧ ـ الستينات ـ وتداخل الأجيال والمحاور ١٠٤

الفصل الثامن

توجهات فنية جديدة فى السبعينات والثمانينات

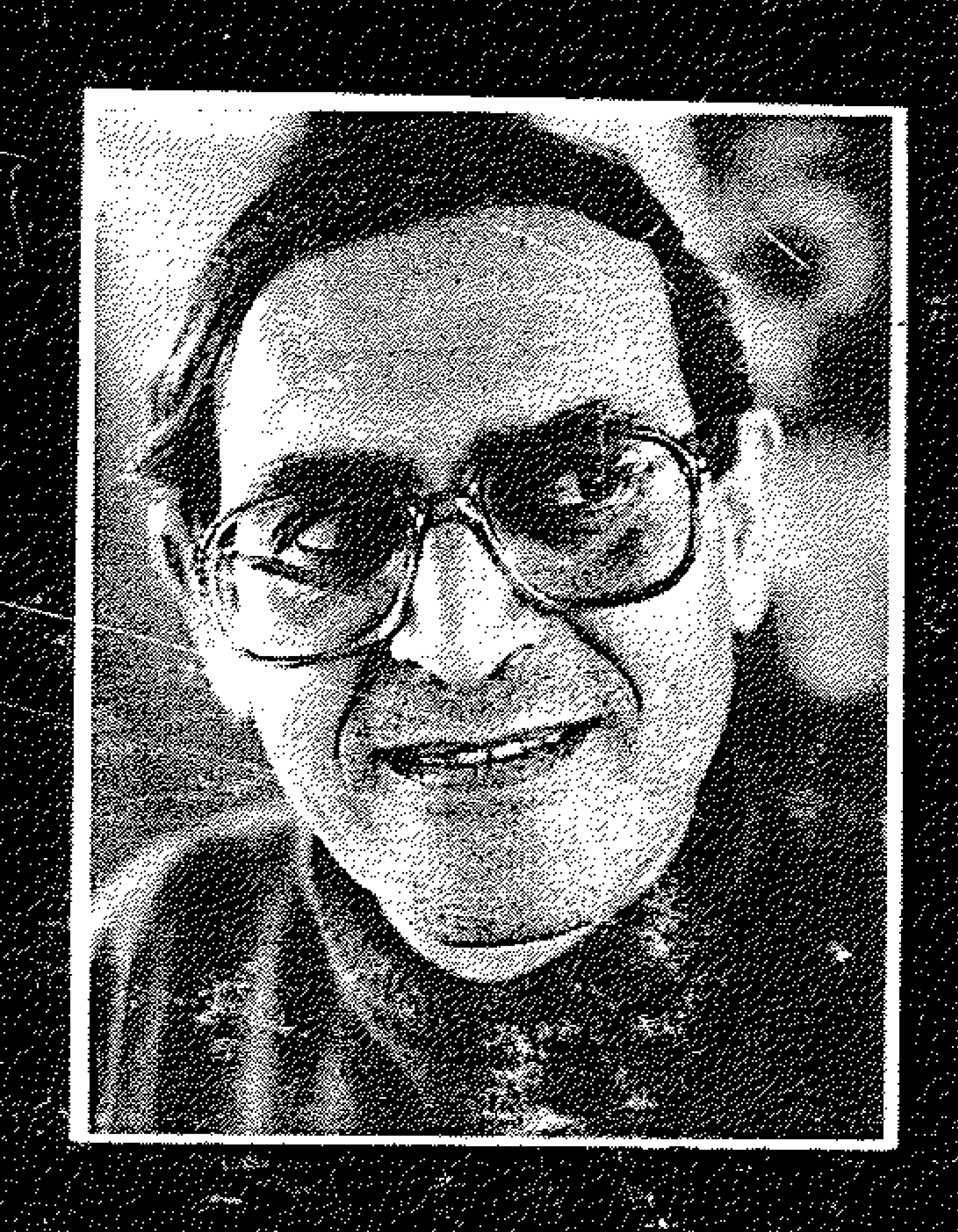
١ ـ انحسار التوجه الاجتماعى ١٣٥
٢ ـ ارهاصات اجتماعية متنوعة ١٣٨
٣ ـ فنانو الثمانينات ١٤١

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٩٩٠٧٩٩/١٠/٩٧

I.S.B.N 977-235-910-3

300757 59039



تحمل صفحات هذا الكتاب رؤية فنان وناقد خبر الحركة التشكيلية المصرية والتحم بها منذ الستينيات حتى الآن، فهى إذن رؤية من الداخل لتلك الحركة يكمل بها كتابه «فجر التصوير المصرى الحديث» الذى فاز بجائزة المجلس الأعلى للثقافة، ودراساته النقدية العديدة المنشورة خلال ربع القرن الأخير.

والكتاب يعد أول دراسة تتلمس تضاريس وأبعاد الاتصال بين الفنان المصرى والمجتمع وتجلياتها المختلفة، ليس فقط من منطلق الموضوع أو الشكل أو الرمز أو الدلالة الاجتماعية، بل ـ وقبل ذلك كله ـ من منطلق موقف ورؤية الفنان تجاه المجتمع، وانعكاساتهما على إنتاجه شكلاً ومضموناً، وهما تحددان فى النهاية هذه التجليات، كما تحددان الدور الاجتماعى للفن.

ولما كانت المساحة التاريخية التى تتعرض لها الدراسة أعرض بكثير من مساحة صفحاتها المحدودة، فقد ركز المؤلف جهده على محاولة فك الاشتباك بين الخطوط المتشابكة والمعقدة لأجيال وتيارات الحركة الفنية، وعلى وضع علامات الطريق وشق ممرات احتمالية ـ أكثر منها يقينية ـ للوصول إلى الهدف.

وتلك ـ بلا شك ـ مهمة أضخم بكثير من جهود ناقد أو باحث فرد، لكن حسْب هذا الكتاب أنه يتوخى الأمانة التاريخية، ويلتزم الحذر عند الاستدلال أو الاستنتاج، وأنه يفتح الطريق أمام جهود نقدية مكثفة، لتلقى مزيداً من الضوء على هذا الطريق.

